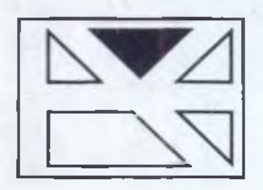
Svend Dahl

Historia del libro

Alianza Universidad



Los libros son, a la vez, objetos materiales, vehículos de trasmisión cultural y soportes para la expresión artística. SVEND DAHL (1887-1963), director de la Biblioteca Real de Copenhague, supo interrelacionar con gran acierto esos tres aspectos definitorios en su ya clásica HISTORIA DEL LIBRO, publicada originalmente en danés y traducida al inglés, alemán, francés, sueco y polaco. La obra narra la evolución, a lo largo de un período de más de cinco mil años, del instrumento que ha permitido la trasmisión de experiencias y conocimientos entre las generaciones y los pueblos y ha contribuido a dar carácter acumulativo a las adquisiciones científicas, técnicas y artísticas de la humanidad. Esta vasta crónica presta atención a los procedimientos de reproducción (desde la copia a mano hasta la invención de la imprenta), los materiales escriptóreos (el papiro, la arcilla, la seda, el papel, etc.), el formato y la encuadernación, la dimensión estética (la ornamentación, iluminación e ilustración), los sistemas de escritura y los caracteres que sirven para expresarla, la formación de bibliotecas (desde las legendarias de Alejandría y Pérgamo) y las modalidades de comercialización y difusión. Esta edición castellana —publicada anteriormente en «El Libro de Bolsillo»— ha sido traducida directamente del danés por Alberto Adell y completada por Fernando Huarte Morton en lo que se refiere a la bibliografía española. En esta misma colección: «Historia de la escritura» (AU 155), de I. J. Gelb, que describe los principales tipos de escritura desde los procedimientos logosilábicos hasta el alfabeto.



Alianza Editorial

Cubierta Daniel Gil

Svend Dahl

Historia del libro

Traducción del danés
por Alberto Adell
Adiciones españolas
de Fernando Huarte Morton

Alianza
Editorial

Título original:
Bogens Historie

Primera edición en «Alianza Universidad»: 1982

Calle Milán, 38; ☎ 200 00 45
ISBN: 84-206-2336-9
Depósito legal: M. 33.404-1982
Impreso en Closas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarsa
Paracuellos del Jarama (Madrid)
Printed in Spain

Alianza Universidad

INDICE

NOTA EDITORIAL

He aquí hecha realidad una antigua aspiración de muchos que hemos tenido afición al estudio del libro como objeto material, sujeto de expresión artística y vehículo de cultura: la edición en español del inmejorable manual que estudiábamos principalmente en las traducciones francesas. El hecho de que éstas hayan sido tres, haberse también reeditado las versiones sueca y alemana (aparte de que las hay inglesa y polaca), y que tan recientemente como en 1970 haya aparecido una tercera edición danesa de esta obra que data de 1927, es un claro indicio de la bondad que se atribuye al libro que ahora se pone en manos de los hispanohablantes.

Svend Dahl (1887-1963), procedente del campo de las Ciencias Naturales, director de la Biblioteca Real de Copenhague, logró en su Historia del libro, *escrita con gran claridad expositiva y suma sencillez, una obra que*

desde el mismo comienzo infunde entusiasmo y curiosidad por el tema.

Alberto Adell ha hecho una escrupulosa versión directamente sobre la tercera edición danesa.

La lectura de esta traducción española de la magnífica obra de Svend Dahl nos hace sentir con más apremio la falta de una historia del libro español de la que es ya buena promesa (pero todavía sólo esto) el ensayo de Pedro Bohigas. Hay que reconocer que no existen aún los suficientes estudios monográficos previos sobre muchos puntos indispensables.

No nos ha parecido procedente aprovechar la ocasión para volcar aquí erudición de acarreo sobre la historia española, y sólo hemos hecho una breve glosa o puntualización de las menciones que el autor hace de España y lo español. (Van escritas entre corchetes, para diferenciarlas del texto originario.) Con mucha concisión por respeto a la obra ajena, y sólo como una especie de respuesta al estímulo de marcar el compás cuando hemos visto en las cuartillas tratarse un tema en el que el libro de España se ha significado en la historia de la civilización. En algún caso excepcional hemos forzado la adición; pero han tenido que quedar desatendidos, por no encajar con fluidez en la redacción del texto, puntos de la historia del libro en España tan importantes como, entre otros, la larga serie de nuestros bibliógrafos y bibliófilos desde Fernando Colón y Nicolás Antonio hasta Gallardo, Menéndez Pelayo y Rodríguez Moñino; o la notable actividad editorial de Madrid y Barcelona en los últimos años del siglo XIX y lo que llevamos del actual.

En la Bibliografía del final van añadidas algunas citas españolas.

Fernando Huarte Morton
Biblioteca de la Universidad de Madrid

La antigüedad

Sobre un período de más de cinco mil años se extiende la historia del libro. Pero de los dos primeros tercios de este período restan sólo escasos y dispersos hechos que puedan servir a quien intente hacerse una idea de la situación bibliográfica de esos tiempos remotos. Aunque recientes investigaciones arqueológicas hayan proporcionado también considerable información en este campo, muchas son las cosas aún desconocidas u oscuras, y los escritores clásicos, griegos y romanos, que constituyen nuestra principal fuente para la historia de la cultura, se muestran en extremo parcos al mencionar estos temas.

Con máxima cautela, por lo tanto, debe transitarse por estos inseguros parajes; resulta sumamente fácil caer en la tentación de extraer conclusiones generalizadoras de un hecho individual, que posteriores descubrimientos pudieran contradecir.

El rollo de papiro de los egipcios

Rara vez, cuando en uno u otro terreno de la historia de la cultura, se pretende ascender a los más antiguos testimonios existentes, se acudirá en vano a los antiguos egipcios. En ellos encontramos ya múltiples manifestaciones culturales en forma altamente desarrollada, entre las que destaca una floreciente vida literaria que, a juzgar por los hallazgos, había prosperado durante el imperio de los Faraones, no sólo en lo que se refiere a los textos religiosos, sino también a libros científicos y literarios.

En las aguas pantanosas y estancadas del delta del Nilo crecía con profusión en la antigüedad una planta que los griegos llamaron *papyros,* nombre de significado desconocido. Pertenece a la familia de las ciperáceas y es bastante escasa en la actualidad. Los egipcios la empleaban para muchos usos, pero lo que nos interesa aquí es el que se le daba al tallo. Este es triangular y puede crecer hasta una altura de varios metros. Se cortaba la médula en finas tiras que después de secas se disponían en capas paralelas superpuestas por los bordes, añadiendo perpendicularmente a ellas otra serie de tiras. Por medio de golpes y el humedecimiento con agua del río se obtenía una materia compacta. La adherencia entre las capas ha sido sumamente resistente, como lo demuestran las hojas de papiro hoy en existencia y en las cuales las dos capas permanecen unidas.

Después de haber combinado así las tiras en forma de hojas, se procedía a encolar éstas, para evitar que se corriese la escritura, se las secaba al sol y se las pulía, para lograr una superficie tersa. Una vez terminada, si la calidad era buena, la hoja era muy suave y flexible, cualidades que por regla general se han conservado sorprendentemente a través de los tiempos. Las hojas sueltas se pegaban de izquierda a derecha en largas fajas; la producción de papiro parece desde tiempos muy

tempranos haber sido realizada como una fabricación en serie, para ser adquirido, como el papel en las fábricas de hoy día, en grandes partidas, o «balas», de las que se cortase el trozo necesario en cada caso. Por lo general se empleaban fragmentos de unos 15 a 17 cm. de altura; sin embargo, se conocen de tiempos posteriores formatos tres veces mayores. Las mejores calidades tenían un tono amarillento, o casi blanco; las inferiores, un color más o menos pardo.

Ya en el tercer milenio a. de C. la fabricación de papiro se encontraba en plena actividad y alcanzó rápidamente una perfección técnica nunca después superada. Quizá existieran algunas diferencias de detalle entre los métodos de los diferentes períodos, pero ello no puede saberse con seguridad. Además, existen diversos puntos oscuros en relación con la fabricación, y las descripciones que por regla general de ella se hacen hoy no se basan en fuentes literarias egipcias, sino que proceden de relieves pintados de Tebas y, sobre todo, del autor romano Plinio el Viejo, complementadas con el resultado de las investigaciones llevadas a cabo en la actualidad por los egiptólogos.

Cualidad común a todos los papiros, ya pertenezcan a los de la excelente calidad de los tiempos más antiguos, los *hieráticos,* ya a tipos inferiores, es la diferencia existente entre los dos lados de la hoja, debido a la combinación perpendicular entre las dos capas. La cara donde las tiras se disponen horizontalmente constituye el anverso *(recto)* y era en la que por lo regular se escribía, mientras que rara vez se empleaba la cara con las tiras verticales, o reverso *(verso).* Material tan flexible como el papiro se prestaba fácilmente a ser enrollado y, al hacerlo, el anverso quedaba en la parte interna y el reverso en blanco en la exterior.

El libro egipcio tuvo siempre la forma de *rollo.* Para leerlo era preciso desenrollarlo, de modo que fuera descubriéndose sucesivamente la escritura. Por lo general no se escribían las líneas a lo largo del rollo, sino que se dividían en columnas, por lo que las líneas se acor-

taban y el libro quedaba dividido en una especie de «páginas», a medida que la tira se desenrollaba. Un famoso papiro, que se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Leipzig, mide unos veinte metros de largo y contiene 110 «páginas». El texto comenzaba en el extremo derecho y, a partir de allí, seguían las «páginas» de derecha a izquierda.



Rollo de papiro, con escritura griega en columnas.

La escritura utilizada no era, con excepción de ciertos libros sagrados, los jeroglíficos de múltiples símbolos que se ven en las inscripciones, sino una grafía más rápida y simple, que ya desde aproximadamente la mitad del tercer milenio a. de C. se venía utilizando en los papiros y que, a semejanza del papiro de excelente

calidad, se conoce por *hierática* (escritura sacerdotal); de tiempos posteriores datan hojas de papiro con otra grafía, la llamada *demótica* (escritura popular), que ofrece una simplificación más radical aún. El rollo de papiro más antiguo que se conoce data de hacia 2400 a. de C., pero el hecho de que el papiro ha sido usado para la escritura desde tiempo tan remoto como la misma escritura jeroglífica lo prueba el que uno de los símbolos jeroglíficos representa un rollo de papiro.

Para escribir, los egipcios usaban un junco cortado al través, cuya punta suavizada podía emplearse como un pincel blando; utilizándolo de diferentes formas podía producir líneas más o menos gruesas. A partir del siglo III a. de C. comenzó a ser sustituido por una caña rígida y afilada, *calamus*, que permitía una escritura más fina; desde entonces se convirtió en el instrumento gráfico común y, junto con la regla para trazar líneas, en utensilio indispensable de todo escriba. La *tinta* utilizada estaba compuesta de hollín o carbón vegetal, mezclado con agua y goma, y su calidad superaba con mucho la de la tinta de hoy día; con frecuencia la escritura ha conservado a través de los milenios su brillo de negro intenso. También se encuentra la tinta roja, especialmente en títulos y epígrafes. El escriba conservaba sus pinceles y su tinta en un tintero, o paleta, trozo alargado y fino de madera con una incisión para insertar los pinceles y dos o más cavidades para la tinta. Para conservar los rollos de papiro se utilizaban jarras de barro o estuches de madera. Como la parte externa del rollo sufría forzosamente mayor deterioro, estaba compuesto con frecuencia de un material de calidad más resistente o protegida con una cubierta, así como a los bordes de los rollos se los reforzaba pegándoles bandas.

La supervivencia del papiro hasta nuestros días, e incluso en cantidades bastantes grandes, no se debe precisamente a las cualidades propias del material; sabemos por indicaciones de los autores clásicos que cuando un rollo había alcanzado una edad de doscientos años, era considerado como una venerable reliquia y abundan las

quejas acerca de lo frágil y efímero del material. El ataque de los insectos era muy frecuente y se trataba de combatirlo con la inmersión de la hoja de papiro en aceite de cedro, pero el peor enemigo era, sin embargo, la *humedad.* Es, naturalmente, imposible hacernos una idea de cuántos rollos de papiro han sido destruidos por ella; lo más que podemos decir es que cuantos conservamos ahora en nuestros museos y bibliotecas es sólo un escaso resto de los que existieron. Evidencia indirecta de los efectos destructivos de la humedad sobre los papiros la proporciona la circunstancia de que la mayor parte, con mucho, de los descubiertos proceden de excavaciones en Egipto; a pesar de que el mundo cultural greco-romano, como veremos más adelante, utilizó el papiro durante casi un milenio en mayor profusión que los propios egipcios, se han descubierto en aquellos países relativamente pocos, por lo que se deduce que la razón es debida al efecto destructivo del clima. En el mismo Egipto pocos hallazgos se han realizado en el húmedo delta del Nilo; la mayor parte proceden de las arenas áridas del Egipto Medio y Alto. En ellas los rollos de papiro se han conservado como en un museo, o mejor aún, pues en los museos han de guardarse herméticamente entre placas de vidrio. En especial los enterramientos egipcios han sido privilegiados depósitos para este frágil material. Durante las últimas centurias antes de Cristo se generalizó la costumbre de construir ataúdes para las momias utilizando papiros de desecho, pegados y recubiertos con una capa de yeso, y son varios los documentos que de esta forma han llegado a nuestros días. Mayor cantidad, sin embargo, han sido preservados gracias a la generalizada costumbre religiosa de proveer a los difuntos de diversos textos sagrados, oraciones y otros análogos, depositándolos en la tumba como protección durante su peregrinaje al más allá, y entre ellos el *Libro de los muertos* ha desempeñado un gran papel. Es conocido desde aproximadamente 1800 a. de C. Fue adquiriendo con el tiempo un contenido puramente convencional y parece haber sido producido en serie por los

sacerdotes, con un blanco para ser rellenado con el nombre del difunto; una industria en cierto modo semejante a la que, en tiempos muy posteriores, se desarrollaría con las indulgencias de la Iglesia católica.

El tráfico con los libros de los muertos fue sin duda la única forma del comercio de libros en Egipto; por lo menos no se tiene conocimiento de otra. Algunos de los libros de los muertos se encontraban *ilustrados* con mayor o menor riqueza y es verosímil que un artista dibujase primero las ilustraciones y que los escribas rellenasen después los textos. En la mayor parte de los casos las ilustraciones formaban un friso a lo largo de todo el rollo por encima del texto. Su calidad artística es muy variable, pero todas muestran la estilización típica de los relieves egipcios. Algunos libros de los muertos tienen ilustraciones en color o están presentados con especial suntuosidad; debieron ser encargados para difuntos distinguidos o ricos, mientras el hombre común tenía que contentarse con productos inferiores y más modestos. El papiro, a juzgar por los datos que poseemos, era escaso, en especial al convertirse en un importante artículo de exportación, y no fue tampoco el único material escriptóreo de los egipcios. Utilizaron también el cuero y, para simples anotaciones, tablillas recubiertas de estuco, o placas de piedra caliza y de cerámica.

De las *bibliotecas* de Egipto de los tiempos clásicos apenas se conoce nada. En él, como en otros lugares de entonces, es seguro que no existirían distinciones estrictas entre la biblioteca y el archivo; la verdad es que libros y documentos adoptaban igual forma y exigían métodos de conservación análogos. Y, al igual que en otros países de la antigüedad, las bibliotecas se encontraban adscritas a centros religiosos, a templos. En el del dios del sol Horus, que aún se conserva en Edfu, en Egipto meridional, existe una cámara cuyas paredes están decoradas con los títulos de 37 libros que fueron donados a la biblioteca. En las proximidades de Tebas se han descubierto dos tumbas cuyas inscripciones mencionan el título de bibliotecario; en ellas se encon-

traban enterrados un padre y un hijo, ambos con seguridad pertenecientes a la clase sacerdotal, que enseñaba las ciencias y el arte de la escritura.

Los libros más antiguos de China

Al tiempo que en el valle del Nilo el papiro se convertía en el material escriptóreo principal y decisivo en la apariencia del libro egipcio, otra cultura de tan alto nivel, también con manifestaciones bibliográficas, se desarrollaba muy lejos de allí. Ya en el tercer milenio a. de C. contaba *China* con producciones literarias y del arte de la escritura, aunque aún no se pueda hablar propiamente de libros. Se sabe de la existencia de cronistas imperiales desde el segundo milenio y es probable que el gran filósofo Laotsé, que vivió hacia 500 a. de C., fuese archivero de la corte imperial.

Los materiales empleados entonces para la escritura fueron el hueso, la concha de tortuga, las cañas de bambú hendidas y, posteriormente, las *tablillas de madera,* en las que se rayaba con un estilo; se comenzaba a escribir en el ángulo superior derecho y se seguía verticalmente, sucediéndose las columnas de derecha a izquierda, lo mismo que ocurre en los libros chinos de hoy.

Apenas si se han conservado algunos de estos manuscritos en madera. La principal razón para ello fue la gran quema de todos los libros existentes ordenada en el año 213 a. de C. por el emperador Ts'in Shihuangti, como castigo a los autores que se habían atrevido a criticar su política. Pocos libros escaparon a la acción del fuego y los producidos después de la gran quema han desaparecido en gran parte, debido sin duda a su descomposición bajo tierra.

Pero la quema de los libros tuvo como consecuencia una intensa actividad literaria. Se luchó por reparar la catástrofe recogiendo y publicando de nuevo cuanto aún pudo salvarse de la literatura clásica desde el tiempo

de Confucio y no bastó ya la madera, sino que se pasó a emplear la *seda,* sobre la que se escribió bien con pluma de bambú o bien con pincel de pelo de camello. Se utilizó una tinta negra, extraída del árbol del barniz, y más tarde tinta china, mezcla de hollín de pino y cola. La seda poseía muchas de las cualidades del papiro de los egipcios, la flexibilidad y la tersura de su superficie, pero también el inconveniente de un precio mayor.

Las tabletas cuneiformes de Asia Anterior

Además de Egipto y de China se encuentra un tercer país de antiquísima cultura: Asia Anterior, en especial Mesopotamia. A la región meridional de la tierra entre el Eufrates y el Tigris emigró del Oriente, a fines del cuarto milenio a. de C., el pueblo de los sumerios, que se extendieron paulatinamente hacia el Norte y desarrollaron una importante civilización, como prueban en especial las excavaciones en Ur, Lagash y, sobre todo, Nippur, que parece constituyó un importante centro religioso. El hecho de que poseyeran un sistema de escritura y más adelante una literatura importante, les hace ser considerados generalmente como inventores de la *escritura cuneiforme,* que si en su origen fue una escritura simbólica, pronto evolucionó hacia una escritura fonética, compuesta de signos con trazos triangulares.

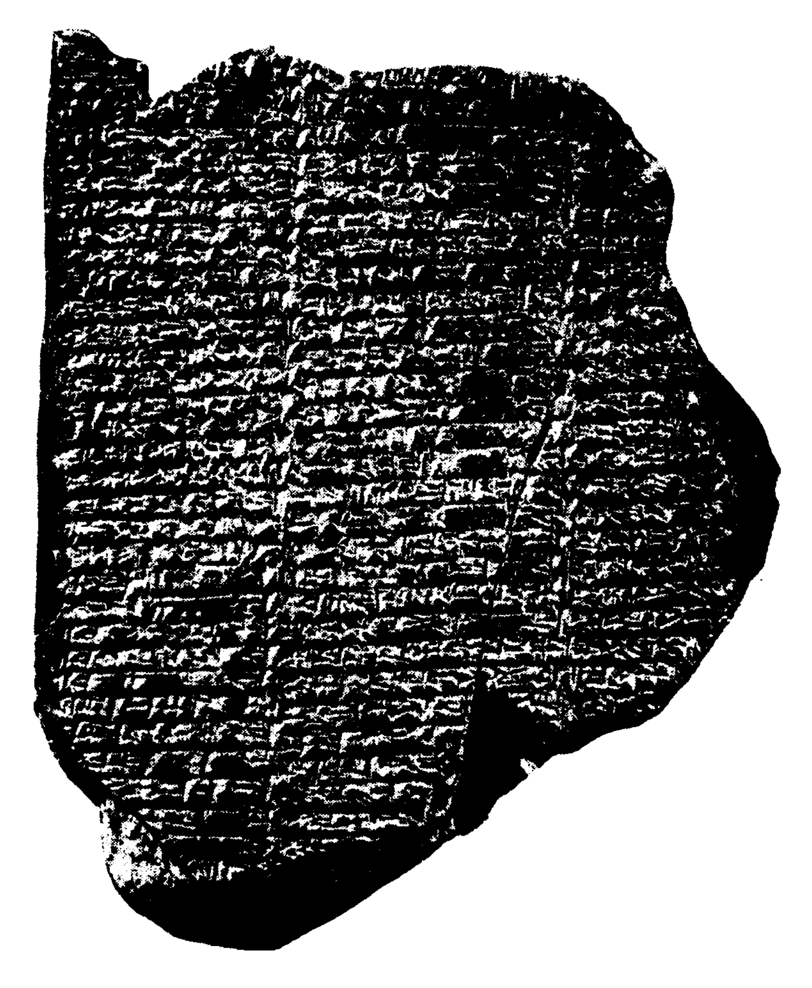
Los caracteres cuneiformes propiamente dichos, sin embargo, fueron difundidos por un pueblo semita, los acadios, que a fines del tercer milenio dieron fin a la dominación sumeria y fueron apropiándose paulatinamente su cultura. A este pueblo pertenecían los *babilonios,* que más tarde, junto con el pueblo semita de la Mesopotamia septentrional, los *asirios,* alcanzaron la preponderancia en el Oriente Medio. En el siglo XV a. de C. obtuvo su idioma la categoría de lengua diplomática; incluso en el archivo real de la ciudad egipcia de El-Amarna se han descubierto muchas tablillas cuneiformes escritas en el idioma asirio-babilónico.

En el antes mencionado *Nippur* se han descubierto restos de la gran biblioteca y archivo del templo, compuestos de *tabletas de arcilla,* en parte procedentes del período sumerio, en parte del babilónico y asirio. El templo de Nippur comprende varias cámaras, correspondiendo sin duda unas a la biblioteca, otras al archivo. Se han descubierto montones de tabletas de barro en desorden y parcialmente rotas; es seguro, sin embargo, que originalmente se encontraban colocadas en cajas de madera o depósitos de arcilla o en cestos, alineados sobre pedestales de arcilla o estantes de madera a lo largo de las paredes, protegidos contra la humedad, al igual que las cestas, por una capa de alquitrán. En otras ocasiones se limitaban a amontonar las tabletas directamente sobre los estantes o en nichos en los muros; tanto los cestos como las cajas estaban provistos con una pequeña etiqueta de arcilla.

Para escribir en las tabletas se trazaban los signos, estando aún la arcilla húmeda y blanda, con un instrumento de metal, marfil o madera, romo y de sección triangular, y era precisamente a la forma de este instrumento a lo que se debía lo cuneiforme de los signos. Después de haber sido escritas, se las secaba al sol o se las cocía en un horno hasta adquirir la dureza de un ladrillo; algunas de las tabletas de mayor tamaño muestran pequeños orificios en la superficie, para dar paso al vapor durante la cocción. Parte de las tabletas descubiertas no fueron cocidas, por lo que ha sido difícil o imposible el separarlas y descifrarlas.

En total, las excavaciones de las ruinas de Asia Anterior y Mesopotamia han producido hasta hoy cerca de medio millón de tabletas, incluyendo las fragmentarias, y muchas de ellas se encuentran en bibliotecas europeas y americanas. Son rectangulares y de muy diversos tamaños; algunas miden 30 cm. de ancho y 40 de largo, pero la mayoría sólo la mitad. Se escribía en ambas caras; el reverso tenía forma abombada, el anverso era convexo o llano. En el reverso de la primera tableta de la serie se escribía el título de la obra, y con frecuencia

también el nombre del propietario y del escriba junto con una amonestación de usar con cuidado la tableta. Lo cual era bien necesario, ya que de caer al suelo se hubiese hecho pedazos. Por otra parte, era corriente que las tabletas, cuando su contenido dejaba de tener interés,



Tableta de arcilla, con un himno al rey de Babilonia Dungi. (University Museum, Philadelphia.)

fuesen utilizadas para edificar caminos o suelos o amontonadas en masas compactas.

Tanto entre los babilonios como entre los asirios la vida literaria era floreciente y el material escriptóreo, la arcilla, abundaba en el país entre los dos grandes ríos. No hay duda que existieron escritorios adscritos a todos los grandes templos. El apogeo de los asirios, que sucedió al de los babilonios, tuvo lugar en los siglos VIII y VII a. de C., y en su historia del libro se destaca con especial fama el archivo y biblioteca del rey Asurbanipal en la capital de Asiria, *Nínive*. Fueron excavados hace un siglo por arqueólogos ingleses y el British Museum de Londres posee en la actualidad más de 20.000 tabletas íntegras o fragmentarias. La arcilla de estas tabletas es la más fina y su cocción la más esmerada que conocemos y la escritura es por lo general más clara y elegante, méritos que corresponden al extenso personal de calígrafos de la corte de Asurbanipal. El rey fue sin duda un gran coleccionista y recogió textos fuera y dentro de su reino, para ser difundidos y copiados, al igual de lo que posteriormente sucedió en la biblioteca de Alejandría. En la biblioteca de Asurbanipal está representada adecuadamente la literatura asirio-babilónica, pero también se encuentran en ella textos sumerios. Una parte esencial de ella fue destruida cuando los medos, parientes de los persas, surgieron como principal fuerza en Asia occidental y conquistaron Nínive en 612 a. de C. También han sido descubiertas un par de bibliotecas particulares asirias.

Finalmente, otro grupo cultural del Asia Menor ha dejado colecciones de tabletas cuneiformes, los *hititas;* su capital, Boghazkoi, al este de Ankara, cuyo apogeo transcurrió entre 1900 y 1200 a. de C., ha sido excavada y ha revelado cerca de 15.000 tabletas de cerámica de excepcionales dimensiones. Se han encontrado también catálogos con enumeración de títulos y del número de tabletas que comprendía cada obra. Y en *Ras-Shamra*, en el norte de Siria, donde en tiempo de los hititas existía un importante centro comercial, han sido descubiertas

tabletas con textos en una lengua semítica, el ugarítico, emparentado estrechamente con el fenicio. Se trata de una escritura cuneiforme que consta sólo de 29 signos y es alfabética, con ciertas conexiones con el alfabeto fenicio, que fue el origen del griego así como de todos los restantes. Además del fenicio, se supone que en el alfabeto de los escritos de Ras-Shamra influyó la escritura egipcia.

Otros materiales escriptóreos de la antigüedad

Diversos materiales fueron por lo tanto utilizados en diferentes lugares y tiempos de los primeros milenios de la Historia y, no obstante, no hemos mencionado aún el material probablemente utilizado antes que ninguno: la *corteza de árbol;* por lo menos las palabras que respectivamente designan «libro» en griego y en latín, *byblos* y *liber,* significaron originalmente corteza, y si se piensa en las *hojas de palmera,* que secas y frotadas con aceite, han venido usándose durante siglos para manuscritos en India y aún se utilizan hoy día, nada de extraño tiene que una matèria análoga como es la corteza vegetal haya sido empleada del mismo modo; se trazarían los signos con un punzón, igual que se hace sobre las hojas de palmera. También se ha utilizado la *tela* para los libros —Tito Livio, entre otros, menciona libros compuestos de rollos de lino— y, mucho más, el *cuero;* parte de los rollos recientemente descubiertos en el Mar Muerto son de cuero. Incluso en Mesopotamia, donde predominaron las tabletas de arcilla, fueron empleados varios materiales escriptóreos simultáneamente. En las ruinas de una ciudad cerca de Nínive ha sido hallada recientemente escritura cuneiforme en tablillas de madera y de marfil, recubiertas con una capa de cera.

Los papiros griegos. La biblioteca de Alejandría

Probablemente los rollos de papiro se introdujeron entre los griegos en el siglo VII a. de C.; comenzó una creciente exportación del material desde Egipto a Grecia, y parece que en el siglo V el uso del papiro se había hecho general. El que Herodoto, en su descripción de Egipto, no mencione los papiros es prueba de que éstos eran un fenómeno cotidiano en su país. Los griegos llamaron a la hoja de papiro en blanco *chartes,* que pasó al latín como *charta;* la hoja escrita se llamó en griego *biblion.* Los griegos daban al rollo de papiro el nombre de *kylindros,* mientras que entre los romanos se llamó *volumen,* palabra que en muchos idiomas ha adquirido el significado de parte integrante de una obra. Otra palabra para lo mismo, *tomus,* en griego *tomos,* se aplicó originalmente a un rollo compuesto de una serie de documentos pegados unos a otros.



Fragmento de un papiro de la primera mitad del siglo III a. de C., que contiene un texto de Herodoto.

Los papiros griegos más antiguos que se conocen proceden del siglo IV a. de C.; la escritura ofrece aún las formas rígidas típicas de las inscripciones pertenecientes a etapas más arcaicas, pero lo cierto es que son tan escasos los ejemplares que se conservan de este período que no permiten el hacer deducciones más generalizadas. Hasta no arribar al siglo III a. de C. no es nuestro conocimiento más completo y seguro, fundado en los numerosos hallazgos de papiros egipcios que a lo largo del

siglo XIX han sido hechos especialmente en Egipto y Asia Menor y que en gran número datan de la época alejandrina.

El hecho de que los hallazgos procedentes de este período hayan sido más numerosos está en relación con el vigoroso florecimiento de la cultura y de la vida espiritual griegas en suelo egipcio, a partir de la anexión de Egipto por Alejandro Magno a su extenso Imperio. Desde entonces el mundo de la cultura griega estuvo como nunca bajo el signo del papiro y en mayor grado se cimentaron las relaciones entre la cultura egipcia y la griega cuando Ptolomeo I, tras la caída del imperio de Alejandro, fundó su poderoso reino en el valle del Nilo y se esforzó en lograr para la nueva capital, *Alejandría*, el predominio, no sólo político y económico, sino también cultural. El, y especialmente su hijo, Ptolomeo II, llamaron a sabios griegos y les ofrecieron una desahogada posición como miembros de una especie de comunidad religiosa, una academia radicada en el nuevo templo de las Musas, el *Museion*, a semejanza de la famosa escuela peripatética de Atenas, fundada por Aristóteles.

El Museion estaba dedicado a la enseñanza y a la investigación y la gran biblioteca formada allí a lo largo del siglo III a. de C. era sumamente completa y comprendía también traducciones de las literaturas egipcia, babilonia y otras de la antigüedad. Esta biblioteca formaba la mayor de las dos colecciones que comprendía la *biblioteca de Alejandría*, la más célebre y grandiosa del mundo antiguo; la segunda, más reducida, se encontraba adscrita al templo de la divinidad oficial Serapis y se llamaba el *Serapeion*.

La finalidad principal de la biblioteca de Alejandría era la recopilación de la totalidad de la literatura griega en las mejores copias posibles y su clasificación y comentario, objetivo para cuyo logro se tomaron toda clase de trabajos. El poeta Calímaco fue uno de los muchos sabios eminentes que colaboraron en la biblioteca; preparó sobre la base de los catálogos sistemáticos de la biblioteca una especie de elenco de autores, que comprendía toda

la literatura griega de aquel entonces, y aunque esta obra se ha preservado sólo en fragmentos, estos bastan sin embargo para confirmar las excelentes cualidades de bibliotecario del viejo autor griego.

Mientras no se sabe casi nada acerca de los locales de la biblioteca del Museion, del Serapeion se tienen referencias gracias a excavaciones realizadas en el templo. No se conoce con seguridad el tamaño de la biblioteca de Alejandría, pero se estima que la colección principal poseería unos 700.000 rollos, y unos 45.000 la menor; si estas cifras son exactas, es probable que en muchos casos existieran varios ejemplares y copias de una sola obra. Debió de disponerse de grandes sumas para las compras y realizarse un importante trabajo en la misma biblioteca para la copia de manuscritos defectuosos y la preparación de nuevas ediciones críticas que sustituyesen textos más o menos dudosos. Las obras más largas eran divididas en rollos de la misma longitud aproximada, de acuerdo con los capítulos del texto, mientras se recogían en un rollo varios textos breves, según la tendencia de los bibliotecarios a obtener cierta dimensión uniforme para los rollos.

No ha llegado a nuestros días ningún rollo en su integridad, pero sin duda lo corriente sería una longitud de 6 a 7 metros; arrollados, formaban un cilindro de 5 a 6 cm. de grueso, de fácil manejo, por lo tanto. Sólo excepcionalmente alcanzarían los rollos una longitud superior a 10 metros. Su altura era variable, aunque también en esto puede observarse preferencia por las medidas uniformes. De los rollos que se conservan, pocos superan los 30 cm., la mayoría miden entre 20 y 30 cm. o entre 12 y 15. La parte escrita de la hoja de papiro posee también diferente extensión; los márgenes se prodigan más en los manuscritos ricamente decorados que en los ordinarios. La altura de la columna del manuscrito varía de dos tercios a cinco sextos de la altura del rollo, y de la misma forma varía la distancia entre las columnas y la distancia entre las líneas, e incluso en un mismo manuscrito pueden ser estas distancias muy dife-

rentes, de modo que algunas columnas pueden ofrecer más líneas que otras; el ancho de la columna es por lo general algo menor que su altura.

Para *escribir* las obras literarias se empleaba una caña gruesa y hueca, cortada como una pluma afilada. Se escribía exclusivamente con capitales (las minúsculas griegas datan de la Edad Media) y no se mantenía ninguna separación entre las palabras, lo que, naturalmente, dificultaba la lectura. En cambio era costumbre el señalar el final de un período en el texto con un rasgo, conocido por *paragraphos,* al comienzo de la última línea del período; la palabra se sigue utilizando hoy para indicar las partes del texto. La escritura de manuscritos era una caligrafía especial que aprendían los escribas, aunque inevitablemente cada escriba imprimía en ella su individualidad. Se escribía letra por letra, mientras en la escritura corriente se empleaba letra cursiva de trazos rápidos y letras ligadas. Alrededor de cuatro quintas partes de los papiros que se conservan se encuentran en cursiva; se trata principalmente de documentos públicos y privados y de cartas.

Los escribas que producían los manuscritos literarios constituían una profesión importante con no escasa educación y eran retribuidos por el número de líneas, probablemente calculadas por término medio, o según la clase del manuscrito. Cuando el escriba había terminado su trabajo seguía la corrección del texto, bien hecha por él mismo, bien por un *corrector,* que enmendaba los errores del escriba e incluso escribía al margen observaciones críticas para la interpretación del texto (los llamados *escolios*), o con signos especiales (asteriscos y otros) llamaba la atención acerca de sus peculiaridades estilísticas.

El *título,* caso de figurar, se encuentra por lo general al final del texto, probablemente porque de esta forma estaba mejor protegido, ya que cuando el libro permanecía enrollado quedaba en la parte interna, pero además el empleo de un título propiamente dicho debió de iniciarse relativamente tarde; los papiros griegos más anti-

guos rara vez poseen título, pero es seguro que, como hace Calímaco en su catálogo, se les agregó el nombre del autor y las palabras iniciales de cada obra. Para distinguir unos rollos de otros cuando se encontraban enrollados o apilados en su depósito, era imprescindible disponer de un título visible y con el tiempo se llegó a fijar en el borde superior del rollo una especie de etiqueta en la que se escribía el título; precisamente esta palabra procede de la etiqueta, que los romanos llamaron *titulus* o *index* y los griegos *sillybos*. El receptáculo, de madera o piedra, donde se conservaban los rollos, era llamado por los griegos *bibliotheke*, palabra que muy pronto adquirió el significado de colección de libros; en latín se llamó a estos depósitos *capsa* o *scrinium*.

Eran bastante frecuentes las *ilustraciones* en los rollos de papiro, aunque sólo unas pocas se hayan conservado, la mayor parte de asuntos matemáticos y análogos. En ciertos casos se reprodujo el retrato del autor y se ha llegado a pensar que los relieves de las columnas Trajana y de Marco Aurelio, en Roma, debían de interpretarse como reproducciones en gran formato de ilustraciones de papiros.

La cantidad de papiros utilizados por los griegos y más tarde por los romanos —ya que los romanos tomaron de Grecia, a la vez que el resto de su cultura, el empleo de los rollos de papiro— debió de ser considerable y poco a poco se pusieron a la venta un gran número de marcas, algunas denominadas según los emperadores romanos (charta Augusta, Claudia, etc.). Durante los últimos tiempos del Imperio se instalaron fábricas en Roma que importaban de Egipto el material en bruto y lo elaboraban en forma de balas. Es probable que los Ptolomeos impusieran un gravamen sobre la exportación del papiro y más tarde su comercio se convirtió en monopolio; la primera hoja de una bala se llamaba *protocolo* y ostentaba una especie de sello oficial. El monopolio subsistió incluso después de la conquista de Egipto por los árabes.

Entre los más antiguos hallazgos de papiros se cuen-

tan los que tuvieron lugar en las excavaciones en *Herculano* en 1752. En esta ciudad, destruida por la erupción del Vesubio en 79 d. de C., se encontraron 1.800 rollos carbonizados, que se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional de Nápoles. Famosas colecciones de papiros se encuentran en la Biblioteca Nacional de Viena (la colección del archiduque Raniero, con unos 80.000 ejemplares), en el British Museum de Londres, en la Bodleian Library de Oxford, en los Staatliche Museen de Berlín y en el Museo egipcio de El Cairo.

Volviendo a la biblioteca de Alejandría, es evidente que este gran centro literario tuvo también importancia en el desarrollo del *comercio de librería.* En Atenas se menciona ya el comercio de libros desde el siglo v a. de C. y por el *Anábasis* de Jenofonte se conoce el tráfico de libros con las colonias griegas. Pero especialmente la biblioteca de Alejandría ofreció al comercio grandes posibilidades, en parte porque la biblioteca en sí se convirtió en un cliente de excepcional importancia, en parte por la espléndida acumulación en ella de manuscritos, por lo que se prestaba a su multiplicación y consiguiente producción de nuevos artículos en el mercado.

Entre los libros adquiridos por la biblioteca de Alejandría debieron de figurar algunos de la colección de Aristóteles, que había heredado uno de sus discípulos, pero que más tarde se desparramó y parcialmente destruyó; algunos de sus libros, después de diversas vicisitudes, fueron llevados a Roma por Sila. Se conoce muy poco acerca de las bibliotecas particulares griegas; la de Aristóteles fue sin duda una de las más notables.

Cuando César conquistó Alejandría en 47 a. de C. ardió una parte de la sección mayor de la biblioteca, pero fue más tarde compensada, si es cierto, lo que parece inverosímil, que Antonio regalase a la reina Cleopatra 200.000 rollos procedentes de la biblioteca de Pérgamo. La biblioteca de Alejandría fue destruida probablemente en 391 d. de C., cuando los cristianos, bajo la guía del arzobispo Teófilo de Antioquía, destruyeron el templo de Serapis.

La biblioteca de Pérgamo. Los pergaminos

La citada biblioteca de *Pérgamo,* en el noroeste de Asia Menor, fue fundada por Atalo I, pero comenzó a tener importancia con Eumenes II. Aunque sólo sea una leyenda, se dijo de él que había intentado raptar al competente bibliotecario de los Ptolomeos para emplearlo en la biblioteca de Pérgamo y que los reyes egipcios, para evitar su desaparición, pusieron en prisión al infortunado bibliotecario. Hay cierta verdad en la historia, pues el vigoroso desarrollo de la nueva biblioteca debió de ser acusado por la institución alejandrina como el de una competidora molesta. Tiene por ello visos de verosimilitud lo que cuenta un escritor romano de que el rey egipcio, a comienzos del siglo II, prohibió la exportación de papiro con el fin de impedir que el desarrollo de la biblioteca de Pérgamo eclipsase la de Alejandría. No hay duda de que la biblioteca de Pérgamo tomó como ejemplo a ésta en lo relativo a ordenación y catalogación. Se tiene idea de su organización gracias a las excavaciones realizadas por arqueólogos alemanes en 1878-86. Durante las excavaciones del templo de Atenea se descubrieron cuatro cámaras, de las que la mayor y más interna se encontraba adornada con una estatua colosal de la diosa y se cree fue una especie de sala para actos oficiales y reuniones, mientras que las tres habitaciones laterales menores se suponen almacenes para libros; concuerda con lo que sabemos de la disposición de otras bibliotecas de la antigüedad el hecho de que las cuatro cámaras hayan estado unidas por un pórtico.

Pérgamo y su biblioteca no alcanzaron nunca una posición tan elevada en el mundo de la cultura como la que tuvo Alejandría y es posible, como antes se dijo, que Antonio hiciese donativo de aquélla a Cleopatra. En la historia del libro, sin embargo, ha dejado una huella importante, si es cierta la atribución que suele hacérsele del auge del *pergamino* como material escriptóreo.

Desde los tiempos más remotos se empleó el *cuero*

para escribir en todos los países; lo utilizaron tanto los egipcios como los israelitas, los asirios y los persas; las pieles no fueron ignoradas por los griegos, que las llamaron *diphterai,* nombre después aplicado a otros materiales escriptóreos. Pero fue en el siglo III a. de C. cuando se comenzó a tratar el cuero de forma especial, para hacerlo más idóneo para la escritura, y es el desarrollo de esta técnica lo que se atribuye a Pérgamo, donde la producción en todo caso se practicaba en gran escala y de donde el nombre pergamino *(charta pergamena)* verosímilmente se origina.

Se empleaba por lo general piel de cordero, ternero o cabra; se eliminaba el pelo, se raspada la piel y se la maceraba en agua de cal para eliminar la grasa; seca y sin ulterior curtido, se frotaba con polvo de yeso y se la pulía con piedra pómez u otro pulimento semejante. El material final se prestaba admirablemente para la escritura; ofrecía una superficie suave y regular tanto en el anverso como en el reverso. Aparte de esto, su perdurabilidad superaba la de la hoja de papiro, sin que fuese sin embargo inmune a todas las influencias; pero lo que sin duda contribuyó más a su difusión fue su propiedad, al contrario del papiro, de prestarse con facilidad a ser raspado. Por ello también encontramos entre los manuscritos en pergamino —especialmente de la Edad Media, cuando el material era caro— *palimpsestos,* es decir, manuscritos cuya escritura original había sido borrada y otra escrita encima (palimpsesto significa raspado de nuevo). Además la producción del pergamino no se encontraba, como la del papiro, limitada a un solo país y es probable que por lo tanto no fuese al comienzo tan caro como el papiro había llegado a ser. Aun así, se comenzó a usar especialmente para cartas, documentos y escritos breves; sólo más tarde alcanzó el pergamino, que los romanos llamaron *membrana,* la categoría de material para la confección de libros y por tres siglos luchó con el papiro por la conquista del libro, hasta su victoria final. A partir del siglo IV d. C. el uso del papiro se fue perdiendo poco a poco; es verdad que

se conocen rollos y hojas de papiro emitidos por la cancillería papal en el siglo XI, pero deben ser considerados como raras excepciones, debidas al prestigio que se adscribía a tan viejo material. [En España se conserva un documento escrito en papiro en el Archivo de la Corona de Aragón, de Barcelona. Se trata de una Bula del papa Silvestre II en que confirma al abad del monasterio de San Cugat del Vallés la posesión del cenobio; es de diciembre del año 1002, mide 940×740 mm. y ofrece varios aspectos de interés aparte del de su rara materia escriptórea.]

El pergamino puede doblarse como el papiro, aunque su flexibilidad sea menor, y no hay duda de que los libros de pergamino, en sus orígenes, consistían en *rollos* exactamente igual que los de papiro. Es verosímil que se siguiese la tradición y aunque no poseamos un solo rollo de pergamino griego ni romano, sí hay suficientes testimonios de su existencia; también los judíos utilizaron rollos de pergamino y los siguen utilizando en su libro sagrado, la *Thora*. Naturalmente, la extensión del rollo de pergamino dependía de las dimensiones de la piel del animal, pero en caso necesario era posible coser varias piezas y formar rollos más largos. También se empleó el pergamino para cubiertas de los rollos de papiro: nos encontramos ante la forma más primitiva de «encuadernación».

El codex sucede al rollo

Por usual que fuese la forma de rollo para los hombres de la antigüedad, no hay duda de sus defectos, que se harían evidentes con el uso cotidiano de los libros. Uno de sus inconvenientes fundamentales era que, cuando se leía el rollo, necesitaba ser desenrollado de nuevo si se quería consultar algún párrafo anterior; cuando esto ocurría en alguno de largas dimensiones, era sumamente incómodo, aunque fuese corriente utilizar un palo (llamado *umbilicus*) para enrollarlo, lo que también causaba

un notable deterioro a los rollos de uso frecuente. Mientras el papiro fue el material dominante, la forma natural fue la de rollo; con la introducción del pergamino la situación cambió.

Desde los tiempos más remotos habían usado los griegos pequeñas *tablillas de madera* con capa de cera o sin ella, sobre las que podían trazarse cortas notas con un estilo de metal *(stylus),* o ser utilizadas por los colegiales para sus ejercicios. Con frecuencia se unían dos o más de estas tablillas, formando una especie de pequeños cuadernos (llamados *diptycha* cuando eran dos tabletas), y estos librillos de apuntes fueron usados en grandes cantidades por comerciantes o escribas para notas provisionales. De aquí se pasó, cuando el pergamino comenzó a generalizarse, a dar la forma de estos cuadernos a los libros de pergamino, evolución que tuvo lugar durante los primeros tiempos del Imperio romano. Esta forma de libro se conocía por *codex,* y ha permanecido inalterable hasta nuestros días. De finales del siglo I o comienzos del II de nuestra era se han conservado hojas sueltas de códices y es seguro que se utilizaron códices de pergamino, pero fueron sin duda considerados como inferiores a los libros propiamente dichos, formados por rollos de papiro; se los empleaba para ediciones baratas, ya que al poder escribirse en ambas caras de una hoja de pergamino, un texto que por sí exigía un largo rollo o quizá varios, podía ser contenido en un códice relativamente pequeño. Se han descubierto en Egipto varios códices procedentes de los siglos II al IV, prueba de la rapidez con que esta forma se introdujo en la misma patria del papiro. Se intentó también adaptarla a los libros de papiro ya en el siglo I d. de C. y se han descubierto una considerable cantidad de códices de papiro que datan de los siglos III a V, pero lo cierto es que el antiguo material no se prestaba perfectamente a la nueva forma, y el rollo de papiro siguió coexistiendo con el códice, hasta que uno y otra, material y forma, desaparecieron de la circulación. En los hallazgos del siglo IV prepondera el códice de pergamino, pero en los proce-

dentes del siglo v figura casi exclusivamente. Es muy característico que los escritos más antiguos de la Iglesia, casi todos se conservan en forma de códices y pocos en rollos; la explicación es que los primeros cristianos carecían de los medios suficientes para procurarse los mejores papiros y tenían que contentarse con lo más barato, el pergamino.

La forma de rollo ha continuado incluso en nuestros días gozando del prestigio de lo tradicional, como lo prueba la costumbre de otorgar un carácter solemne a los documentos por medio de su emisión en rollo, como suele ocurrir, por ejemplo, con diplomas y títulos, etc. En expresiones como «rol de reclutamiento» y otras análogas existen reminiscencias del tiempo en que estos documentos adoptaban forma de rollo, y la palabra *control* significa en realidad «contra-rol», es decir, un rollo que las autoridades fiscales, para mayor seguridad, llevaban a la vez que la lista original de contribuciones.

Se encuentran diversos códices antiguos cuyas hojas, reunidas unas dentro de otras en un doblez único, forman un solo cuaderno, aunque tal método producía, naturalmente, un libro tosco y daba como resultado que las hojas interiores tuviesen un ancho menor que las exteriores. Pero muy pronto se encontró la forma de dividir un libro en varios cuadernos de pocas páginas y unir los cuadernillos por un hilo, como se hace con los pliegos en los libros de la actualidad.

El *formato* fue durante los primeros cuatro siglos bastante reducido; el ancho se mantuvo por lo general en relación a la altura en una proporción de 2 a 3. Sin duda se trataba, como ocurre en la actualidad, de medidas uniformes, obtenidas al doblar los pliegos una o varias veces. A partir del siglo v se generalizaron mayores formatos.

Como había ocurrido en el caso de los rollos de papiro y se hace con los libros de hoy, se tendía a emplear grandes márgenes en los manuscritos más ricos, mientras que las páginas de los más sencillos están repletas de texto hasta el borde, aunque casi siempre se dejó más espacio

libre en el borde exterior de la página que en el superior o inferior, probablemente debido al posible desgaste. En su apariencia no se diferenciaban en nada los códices de los libros en rollo, incluso un detalle característico como la colocación del título al final del texto pasó de los rollos a los códices, aunque no hubiese ninguna razón práctica para ello, y hasta el siglo v no se generaliza el colocar el título al comienzo de la obra. Otra innovación fue la *paginación* de los códices. Mientras tal medida era innecesaria en el rollo, en el que las columnas conservaban obligatoriamente su lugar respectivo, tenía sentido práctico en el códice, aunque al principio se limitaba a paginar algunas hojas o, en todo caso, sólo su anverso, por lo que no puede hablarse propiamente de paginación, sino de foliación (la página se refiere a la cara y el folio a la hoja).

Si, como antes se dijo, se conocen pocos rollos con ilustraciones, poseemos no pequeño número de códices del siglo I de nuestra era con ilustraciones, unas auténticamente tales, que se refieren al texto, otras simples decoraciones. Las imágenes poseen color, pero casi nunca matices, y las figuras y los rostros semejan los de monumentos y monedas o pinturas murales. Ya desde el siglo IV se encuentran manuscritos griegos y coptos con *iniciales* de capítulos de mayor tamaño e iluminadas, generalmente de rojo, y con diferentes trazos, llamadas así por derivarse de *initium,* comienzo. La *escritura* empleada por los escribas de los códices más antiguos pertenece, como la de los rollos a una caligrafía especial, que fue adoptando gradualmente formas fijas. Una serie de manuscritos griegos y coptos de los siglos IV y V, aunque sumamente diversos en contenido, se encuentran escritos con unos caracteres casi idénticos, de trazos amplios y redondeados, que apuntan a una creciente tendencia hacia la regularidad en la escritura.

Para escribir en el pergamino se utilizaba la parte hueca del cañón de una pluma, con preferencia de un ave grande, como, por ejemplo, el águila, el cuervo o el ganso, y de estas *plumas* de la antigüedad provienen

las plumas de ganso empleadas en tiempos posteriores y nuestras plumas metálicas de hoy día. La tinta era de la misma composición que la de la empleada en el papiro; a partir del siglo XII de nuestra era se comenzó a utilizar la tinta actual de sulfato de hierro y ácido tánico.

De la *encuadernación* de los códices más antiguos apenas se conoce nada. Por lo general se contentaban con una cubierta de pergamino, pero, sin embargo, existe un códice del siglo III con seis hojas en blanco al comienzo y al final del libro pegadas y cubiertas con cuero. Y excavaciones en Egipto han revelado ejemplos de encuadernaciones en cuero que datan de los siglos VI al VIII con restos de decoración en repujado. Se trata del tipo de encuadernación realizado por los cristianos de Egipto, los *coptos,* y su ejecución es tan perfecta que demuestra la existencia de una larga tradición.

Las bibliotecas y el comercio de libros en Roma

Cuando los romanos establecieron la hegemonía mundial y se adueñaron de los frutos de la cultura griega, también importaron a suelo romano las tradiciones griegas relativas al mundo de los libros. Los generales romanos trajeron a Roma colecciones de libros griegos como botín de guerra y ya ello sirve de testimonio del alto aprecio en que se tenía a estos.

Paulatinamente se fue estableciendo también en Roma un *comercio de libros,* al que se dedicaron en su mayor parte griegos emigrados. El librero, llamado *bibliopola,* empleaba para la transcripción de textos a esclavos especializados *(servi litterati* o *librarii),* que percibían salario según el número de líneas, sobre la base de una línea patrón de 34 a 38 letras.

En tiempo de la República parece que el comercio de librería se practicaba todavía en una modesta escala, y esto se aplicaba aún más al negocio editorial. Una excepción, que confirma la regla, fue el amigo de Cicerón,

Pomponio Atico, que dirigía una importante editorial; sus ediciones de textos, tanto de Cicerón como de otros autores anteriores, son prueba de su conciencia profesional.

En tiempos del Imperio alcanzó el comercio de libros un gran desarrollo, tanto en Roma como en otras ciudades; las librerías se encontraban en las vías de mayor tráfico y eran con frecuencia punto de reunión de poetas y sabios. En sus puertas o paredes se pegaban listas de libros nuevos. Por lo general los libreros eran a la vez editores; el público comprador de libros era entonces tan numeroso y disperso que se hacía preciso esta mediación entre el escritor y sus lectores. No sin motivo se vanagloriaba Horacio de que sus poemas eran tan leídos en las costas del Mar Negro como en las riberas del Ródano o del Ebro. La editorial romana se diferenciaba fundamentalmente de la de hoy. El autor no percibía retribución alguna; pero en cambio el editor no obtenía la exclusiva de publicación del libro, sino tan sólo la producción de un determinado número de ejemplares. Esto daba libertad al autor para establecer relaciones con otros editores y permitirles producir más ejemplares de la misma obra, así como cualquiera que lo desease podía adquirir un ejemplar y sacar copias. Ninguna ley protegía la propiedad literaria y el autor no podía contar con ningún beneficio económico producido por su obra. Tan sólo dedicando un libro a algún rico mecenas podía obtener por ella una retribución en dinero efectivo.

Era una costumbre generalizada el que el escritor reuniese un círculo de amigos para leerles una nueva obra y despertar con ello su interés. Así ocurrió con la gran obra histórica de Herodoto, difundida por las lecturas del propio autor por las ciudades visitadas en sus viajes. Posteriormente, esta práctica degeneró hasta convertirse en una molestia, ya que los más mediocres eran también los más ansiosos de recitar en cualquier momento sus producciones. En el siglo I a. de C. comenzaron los editores a organizar lecturas de nuevas obras para el público interesado en la literatura.

De la época imperial conocemos nombres de editores

acreditados como, por ejemplo, los hermanos Sosio, editores, entre otros, de Horacio, y Trifón, que publicó los escritos de Quintiliano y Marcial. A estas editoriales se encontraban adscritos expertos en filología, como correctores que revisaban cada copia y enmendaban los errores. No se sabe con seguridad el número de ejemplares de cada edición, pero las obras en demanda podían alcanzar una gran circulación en corto tiempo. En cuanto al precio de los libros no se tiene noticia y debería depender, como es natural, de sus dimensiones y presentación.

Los potentados romanos interesados en la literatura mantenían esclavos para copiar los libros que deseaban poseer, pero que esto ocurriera porque fuese más barato que comprarlos en la librería es sólo una dudosa conjetura. No hay duda, sin embargo, de que las copias auténticamente valiosas y los rollos de suntuosa decoración alcanzaron precios muy altos, y en especial cuando se trataba de manuscritos originales de autores de fama, que se encontraban disputados por los coleccionistas romanos.

El número de los *coleccionistas privados* romanos fue progresivamente en aumento durante los últimos años de la República y en los del Imperio, y poco a poco se extendió la boga de la bibliofilia; de modo que era de rigor que la casa de un romano distinguido poseyese una importante biblioteca, preferentemente en una magnífica instalación, para aumentar el prestigio del propietario. Se tienen noticias de colecciones de este tipo que contaban con varios miles de rollos; por lo general se componían de una sección en griego y otra en latín. Los ricos poseían también bibliotecas en sus casas de campo; una de éstas fue precisamente la que se descubrió, carbonizada, en las excavaciones antes mencionadas de la ciudad sepultada de Herculano. Allí, en la villa de los Pisones, se descubrieron los restos de una biblioteca compuesta predominantemente de textos de escritores epicúreos, lo que permite suponer la preferencia de su propietario por esta tendencia filosófica. Pero no siempre

los dueños se preocupaban por el contenido de los libros; no dejarían así de tener fundamento las protestas de Séneca cuando se quejaba de que eran muchos los coleccionistas que sabían menos que algunos de sus esclavos. Podemos hacernos una idea bastante clara de la apariencia de estas lujosas bibliotecas de Roma: en un salón enlosado de mármol verde se apilaban los rollos en estantes, en nichos o en armarios abiertos a lo largo de las paredes; los rollos se colocaban, bien directamente sobre los estantes forrados de cuero rojo, o de pie, en estuches ricamente decorados, como antes se dijo. En torno a la habitación se encontraban bustos o retratos en relieve de escritores célebres, costumbre que, a decir de Plinio el Viejo, fue iniciada por Asinio Polión, fundador de la primera biblioteca pública de Roma.

También se conoce la existencia de *bibliotecas públicas* en Roma. Es seguro que César decidió fundar una en la capital, siguiendo el modelo de la de Alejandría, pero no sobrevivió a ver realizados sus planes, que no se ejecutaron hasta después de su muerte por el mencionado Asinio Polión, quien estableció la primera biblioteca pública en el templo de la Libertad el año 39 a. de C. Bajo el emperador Augusto obtuvo la ciudad dos grandes bibliotecas más, la *biblioteca Palatina,* junto al templo de Apolo en el Monte Palatino, fundada el año 28 de nuestra era en conmemoración de la batalla de Accio, y la *biblioteca Octaviana,* en el pórtico de Octavia del templo de Júpiter en el Campo de Marte. En cada una de ellas existía un bibliotecario y varios ayudantes; los empleados de la biblioteca se llamaban *librarii* y pertenecían a la clase de los esclavos, aunque el director (*procurator bibliothecae*) fuese por lo regular de la clase de los caballeros o liberto del emperador. Tenemos noticia de cuál era su salario en el siglo I de nuestra era, que vendría a significar en moneda actual unas 150.000 pesetas al año. Las dos bibliotecas fundadas por Augusto fueron destruidas en su mayor parte por el fuego, como tantas otras de aquel tiempo, la Palatina el 191 d. de C., la Octaviana seguramente el año

80 d. de C. Poco antes había ardido también la biblioteca establecida por el emperador Tiberio en el templo mandado construir en el monte Palatino en honor de Augusto, pero el emperador Domiciano la reconstruyó. También en el Capitolio, en las espléndidas termas construídas por el emperador Caracalla hacia 215 d. de C., hubo bibliotecas públicas.

Todas estas colecciones, sin embargo, fueron eclipsadas por la fundación por el emperador Trajano, hacia 100 d. de C., de la *biblioteca Ulpia,* que al mismo tiempo fue el archivo imperial. Se cree que hacia 370 de nuestra era existieron en Roma no menos de 28 bibliotecas públicas y análogas instituciones habían ido paulatinamente estableciéndose en las provincias del Imperio. La literatura y las excavaciones nos han dado noticia, entre otras, de la gran biblioteca fundada por Adriano en Atenas. Las bibliotecas públicas estaban divididas, como la mayoría de las privadas, en una sección griega y otra latina. Los rollos se conservaban en armarios de madera, alojados en nichos en la pared. Los anchos pórticos, que parecen haber figurado en la mayor parte de los locales dedicados a biblioteca, constituyeron el lugar favorito de los estudiosos, donde podían sentarse y leer o mantener sus discusiones científicas. Existen, sin embargo, pruebas de que el préstamo de libros a domicilio fue permitido en algunos casos. Pero a lo largo del siglo IV decae súbitamente el interés por las bibliotecas, con lo que muchas de ellas quedaron desiertas y sin empleo.

La literatura latina se consolida con firmeza en el siglo II a. de C. y ya tempranamente se había desarrollado una *escritura de libros* diferente a la escritura cursiva de uso diario, igual que había ocurrido en el caso de la escritura griega. Esta escritura de libros latina ofrecía en sus primeros tiempos trazos rígidos semejantes a la griega y se componía, como ésta, exclusiva o preponderantemente de mayúsculas. La forma más antigua, *escritura capital,* cuyo primer ejemplo conocido se encuentra en un papiro de Herculano, es extremadamente angulosa;

en la llamada *capitalis quadrata* las letras son casi cuadradas, mientras que en la *capitalis rustica* son más esbeltas y elegantes. Junto a estos tipos se desarrolló una escritura de formas más amplias y redondeadas, la llamada *uncial;* en el siglo IV se encontraba completamente desarrollada y se mantiene para la escritura de libros hasta finales del siglo VIII. En ambas formas, como en la escritura griega, se encuentran algunas abreviaturas.

Invención del papel en China

Al tiempo que el rollo de papiro y el códice de pergamino prosperaban contiguos en las bibliotecas del Imperio romano, se producía en China un invento que más tarde tendría una importancia capital para el libro de Occidente.

Se ha mencionado más arriba que los chinos, tras la gran pira de libros en 213 a. de C. comenzaron a utilizar la seda para los libros, pero naturalmente se trataba de un material costoso, por lo que se intentó la producción de otro, totalmente nuevo, partiendo de las hilachas de seda, deshechas y maceradas hasta convertirlas en una fina pasta que, después de seca, daba una especie de papel fino. Pero aun así resultaba demasiado caro para obtener una amplia difusión, por lo que se intentaron métodos más económicos. Según tradición, el problema se resolvió el año 105 d. de C., cuando T'sai Lun inventó el *papel,* al emplear como materia prima, en vez de restos de seda, otros materiales mucho más baratos: cortezas vegetales, en especial fibra de morera, pero también restos de tejido de algodón, viejas redes de pesca, etc. Su invento recibió inmediata aprobación general, y no hay duda de que en los primeros siglos siguientes se escribieron numerosos manuscritos sobre papel; pero ninguno se ha conservado de aquellos tiempos. Sven Hedin descubrió en una pequeña ciudad del oasis de Lop-nor, en el desierto del Tibet, unos papeles que quizá sean los más antiguos que existen —se supone que

datan de los siglos II al III de nuestra era—, y en el templo de *Tun Huang,* en Turquestán, se descubrió en una pared una cantidad de manuscritos en papel, parte de los cuales se conserva en el British Museum de Lon-



Fragmento de los documentos en papel, excavados por Sven Hedin en las ruinas de un monasterio tibetano. El papel data del siglo II o del III y es de los más antiguos que se conocen. La escritura está hecha probablemente con un pincel de pelo.

dres, parte en la Bibliothèque Nationale en París; al igual que los libros de papiro, tienen forma de rollos.

Durante casi setecientos años consiguieron los chinos mantener en secreto la fabricación del papel, pero cuando los fabricantes chinos cayeron prisioneros de los ára-

bes a mediados del siglo VIII, quedó revelado el secreto y a partir de entonces comenzó la peregrinación del papel a través del imperio árabe, hasta que, hacia 1100, alcanzó Europa. Pero antes de que esto ocurriese, se habían producido hondas alteraciones de otro género, que dejaron una huella profunda en la historia del libro europeo.

LA EDAD MEDIA

Las primeras bibliotecas eclesiásticas y monásticas

Cuando los fundamentos del Imperio romano se tambalearon e Italia quedó asolada por el saqueo de los pueblos bárbaros, comenzó una época crítica para las bibliotecas romanas. Durante el siglo v y comienzos del vi, que es cuando tiene lugar la agonía del Imperio, una parte esencial de este tesoro bibliográfico fue destruido. El influjo del *cristianismo* venía ejerciéndose desde hacía tiempo; la literatura cristiana había comenzado a estar presente junto a la griega y la latina, y en las iglesias se constituían «bibliothecae sacrae» o «christianae» con textos bíblicos, y más tarde también los escritos de los Padres de la Iglesia y los libros litúrgicos utilizados en los servicios religiosos. Pero debido a las persecuciones de los cristianos, iniciadas por el emperador Diocleciano en 303, muchas de estas bibliotecas fueron destruidas total o parcialmente.

Una excepción fue la biblioteca en *Cesarea,* en Palestina. Fundada por el Padre de la Iglesia, Orígenes, reor-

ganizada más tarde por su discípulo Pánfilo (m. en 309), tuvo para el mundo cristiano importancia análoga a la ejercida por la biblioteca de Alejandría para la cultura helenística. Las Biblias procedentes de su taller de copistas gozaron de gran renombre. La biblioteca de Cesarea fue destruida en 637 cuando los árabes conquistaron Palestina.

También se tienen noticias de bibliotecas de otros Padres de la Iglesia. Y los *monasterios cristianos* o —como también se llamaban— *coptos* de Egipto, en los que las primeras comunidades religiosas se habían congregado ya en el siglo II, poseían también colecciones de libros. La comprensión de la escritura jeroglífica se encontraba en aquel momento a punto de desaparecer y la literatura cristiana utilizó la escritura griega. El idioma copto, que representa la última etapa del antiguo egipcio, pasó de esta forma a ser escrito en caracteres griegos y continuó siendo la lengua eclesiástica, incluso después de la conquista árabe de Egipto en el siglo VII, y en los monasterios coptos existió una importante actividad literaria. De varios de estos monasterios, en especial de los del desierto de Nubia, llevaron a su patria los ingleses, en el siglo XIX, muchos manuscritos coptos y, además, sirios, que se encontraban allí desatendidos de los monjes, pero que al ser examinados atentamente revelaron contener textos cristianos y otros, procedentes del siglo V.

Tras las invasiones bárbaras, la influencia de la Iglesia, en especial la de Roma, en el mundo del libro fue adquiriendo cada vez mayor importancia; a través de toda la Edad Media constituye el agente dominante en este terreno y es también, como después veremos, factor capital en la conservación de parte de la literatura clásica, que había sufrido los estragos de la gran conmoción.

Las bibliotecas bizantinas

La antigua cultura griega encontró un refugio especial contra la amenaza de los bárbaros en el *Imperio bizantino.* Como los Ptolomeos habían hecho de Alejandría en otros tiempos, el emperador Constantino el Grande decidió en el siglo IV convertir la capital del Imperio romano de Oriente, Bizancio (Constantinopla) en un centro cultural, y un par de generaciones antes de que la biblioteca de Alejandría fuese incendiada por los cristianos, fundó, con la colaboración de sabios griegos, una biblioteca, donde sin duda la literatura cristiana se encontraba ampliamente representada, pero que también albergaba muchas obras de la literatura pagana. Bajo Juliano el Apóstata se constituyó otra biblioteca para la literatura no cristiana. La biblioteca de Constantino se incendió en 475, pero fue reconstruida. Su posterior destino es bastante oscuro; con la conquista de la ciudad por los Cruzados en 1204 sufrió grandes deterioros, pero aún existía una biblioteca imperial cuando Constantinopla cayó en poder de los turcos en 1453; muchos de los libros fueron quemados, robados o vendidos a precios irrisorios.

En la academia de Bizancio, fundada por Constantino, se practicó con pasión el estudio —y, consiguientemente, la transcripción— de los clásicos griegos y no menos ocurría en los monasterios bizantinos, convertidos a lo largo de la Edad Media en el refugio de la cultura griega. El más famoso de todos fue el convento del *Studion* de Bizancio, cuyo abad Teodoro, en el siglo IX, dio normas de cómo tenía que regirse el taller de copistas y la biblioteca, pero célebres son también los monasterios, que aproximadamente en número de veinte, se encuentran en la cima de las montañas de la pequeña península de *Athos,* en el Egeo, y que alcanzaron su época de auge durante los siglos X al XV. Aún en la actualidad se encuentran en ellos unos 11.000 manuscritos, de los que los más antiguos son, por lo general, de contenido teo-

lógico y litúrgico o musical. También el *monasterio de Santa Catalina,* en el Sinaí, y muchos otros, poseyeron preciosas colecciones de manuscritos; del monasterio del Sinaí procede el célebre manuscrito de la Biblia, *Codex Sinaiticus,* que más tarde fue llevado a Rusia y que hoy se encuentra en el British Museum de Londres.

Los monasterios bizantinos, al igual que las bibliotecas de Bizancio, fueron una mina de hallazgos para los bibliófilos del Renacimiento, y aunque a través de los tiempos hayan sufrido mucho debido al descuido y apenas se haya conservado nada de sus primitivas existencias, albergan aún en nuestros días tesoros de los primeros siglos de la Edad Media. Defendieron la tradición cultural bizantina, que la iglesia católica griega continuó después, los monasterios de Kiev y Novgorod y los de los Balkanes; en especial los monasterios del Monte Athos, cuyas bibliotecas sirvieron de modelo a los monasterios rusos.

Entre los sabios bizantinos cuyo nombre haya llegado a nosotros se encuentra Photios, que vivió en el siglo IX y nos ha dejado una valiosa imagen de la literatura clásica en su bibliografía, *Myriobiblon,* en la que describe el contenido de unas 280 obras que componían su colección.

Interés de los árabes por la literatura griega. Difusión del papel en el Islam

El interés por la cultura griega se desarrolló también en círculos totalmente aparte de la esfera de la Iglesia. Cuando los *árabes* constituyeron su extenso imperio que desde Africa Central comprendía India, Asia Menor, Africa del Norte y España, se inició un contacto fructífero entre las literaturas y las ciencias griegas y árabes. Existían en este imperio mundial árabe grandes bibliotecas, dependencias tanto de centros de enseñanza como de mezquitas o de casas de príncipes, así como notables bibliotecas particulares. La caligrafía gozaba de gran

prestigio y adoptó muy pronto un carácter altamente decorativo.

En la primera fase de la evolución, el centro de las versiones al árabe de la literatura griega se encontró en la biblioteca en *Bagdad* del famoso califa Harun Al-Raschid y su hijo Al-Mamun. Utilizaron manuscritos griegos como textos, más tarde también traducciones del griego al iranio y sirio. La siguiente fase cultural del Islam se encuentra relacionada con las grandes bibliotecas en Africa del Norte y España. Especial renombre tuvo la biblioteca de la dinastía fatimita en *El Cairo,* que debió de estar compuesta de muchos cientos de miles de tomos, hasta ser saqueada por los turcos en 1068; fue totalmente dispersada en el siglo XII, pero parte de la literatura de origen fatimí se ha conservado hasta nuestros días en Yemen, en el suroeste de Arabia. Contenía principalmente manuscritos del Corán y otra literatura religiosa, pero también matemáticas, astronomía, medicina, filosofía, derecho y filología. En aquel tiempo los sabios judíos desempeñaron un importante papel en la labor de difundir la literatura clásica griega.

Esta literatura obtuvo un nuevo centro en la biblioteca de los omeyas en *Córdoba.* En especial Al-Hakem II, en el siglo X, ordenó la compra de libros en grandes cantidades a través de todo el Islam y en su palacio tenía numerosos escribas, correctores y encuadernadores. Esta biblioteca sufrió después abundantes saqueos e incendios y con la caída de la dinastía en 1031 dejó de existir; pero en su época de apogeo tuvo lugar en ella una viva actividad de traducciones de los clásicos griegos al árabe. Más tarde estas traducciones árabes fueron traducidas a su vez al latín y muchos autores clásicos célebres, por ejemplo, Aristóteles, Hipócrates y Galeno, fueron en parte primeramente conocidos por los estudiosos de la Europa medieval por este medio. Fue en *Toledo,* después de la caída de los omeyas, donde radicó especialmente este movimiento de traducciones.

[La librería del califa Al-Hakem II llegó a reunir 400.000 volúmenes, traídos de Alejandría, El Cairo, Bag-

dad, Damasco, etc. A Córdoba se peregrinaba, dice Menéndez Pidal, en busca de ciencia. Ahí estuvo entre otros el monje Gerberto de Aurillac, futuro Papa Silvestre II. Y adquirió gran importancia el mercado de libros, que eran más baratos que entre los cristianos, fuera acaso por el empleo del papel, o ya por la rapidez de la copia. También se relaciona la ciudad andaluza con la historia del libro a través de la industria de sus famosos cueros estampados y dorados, los *cordobanes,* empleados entre otros usos en la encuadernación.

Luego sería Toledo, la vieja capital del reino visigodo, el centro de transmisión de la sabiduría árabe a la Europa cristiana. Hubo aquí grandes bibliotecas de libros árabes (entre otras los restos de la del califa cordobés antes citado), y se relacionan con la ciudad los bibliófilos Al-Arauxí e Ibn Al-Hanaxí. La llamada Escuela de Traductores de Toledo no debe entenderse como establecimiento de enseñanza sino como conjunto de estudiosos de la ciencia árabe, a través de la cual se tomaba, además, contacto nuevo con la griega. Domingo Gundisalvo, Juan Hispano, el judío Avendehut, son figuras de la escuela apoyada por el arzobispo Raimundo (1126-1152) y que enlaza con el trabajo de don Rodrigo Ximénez de Rada (1170-1247) y el de Alfonso X el Sabio (1252-1284). Obras de medicina, matemáticas y astronomía principalmente, luego de filosofía, eran traducidas al romance o al latín bárbaro por mozárabes o judíos; sobre esta versión, un erudito redactaba el texto en latín escolástico, lengua universal en la que el libro se abría camino por Francia, Italia, Alemania, etc.]

El asalto de los mongoles a Samarcanda y Bagdad en el siglo XIII tuvo por resultado una tremenda destrucción de libros. Posteriormente, las efímeras dinastías del Islam otorgaban especial atención a la poesía e historia de Persia y bajo los sefavides en el siglo XVI alcanzó, como veremos, su apogeo el arte del libro persa.

El que el mundo islámico pudiese desarrollar tan importante esfuerzo literario estaba relacionado con el hecho de que contaba con un material escriptóreo que era

a la vez más barato y mejor que el papiro y el pergamino. Como se ha dicho antes, varios fabricantes de papel chinos fueron hechos prisioneros de los árabes en el siglo VIII y conducidos a Samarcanda, en Turkestán; allí comenzaron a fabricar papel con hilachas y de allí se extendió rápidamente la fabricación del papel de hilo y cáñamo por todo el califato; en tiempo de Harun Al-Raschid, a finales del siglo VIII, existían ya fábricas en Bagdad y Arabia y en el siglo X la fabricación de papel llegó a Egipto.

Se empleaban restos de soga y especialmente trapos de hilo, por lo que el papel fabricado en el Islam puede ser denominado como papel de trapo. La materia prima era desmenuzada, amasada con agua de cal, secada al sol y enjuagada en agua limpia. Tras ello, se le daba forma sobre una red tensa en un marco y se le aplicaba harina y almidón. Para hacerlas resistentes a la escritura, se sumergían las hojas en engrudo hecho de almidón o de arroz cocido, para al final frotarlas con piedra pulimentadora.

Hacia el año 1100 la fabricación del papel llegó a Europa, cuando los árabes la introdujeron en España; entre los primeros lugares de producción se contaba el centro literario de la época, *Toledo,* pero el más antiguo conocido se encontraba en las proximidades de Valencia. [En Játiva; hubo otra fábrica pronto en Gerona y de aquí se propagó a Perpiñán, Montpellier, Troyes, etc., llevando consigo el vocablo *paper* (de donde procede fr. *papier*). En el siglo XIII aún se vacilaba en el nombre «pergamino de trapo», «pergamino de paper».]

Las bibliotecas de la Iglesia romana

Pero como se ha dicho anteriormente, fue la *Iglesia romana,* con sus comunidades religiosas y sus instituciones eclesiásticas, la que llevó la iniciativa en el mundo del libro tras la caída del Imperio romano y el triunfo del cristianismo. Una figura característica del intervalo entre

lo viejo y lo nuevo es la de Casiodoro, de distinguida familia romana; vivió a finales del siglo v y comienzos del VI y entró a servir en la corte del rey de los ostrogodos Teodorico, bajo cuyo reinado el estudio de los clásicos alcanzó un último apogeo. En su vejez, retirado del mundo, fundó Casiodoro en el sur de Italia el monasterio de *Vivarium,* en el que estableció una especie de academia cristiana. En las reglas que compuso para su funcionamiento amonesta a los monjes servir a Dios también con el asiduo estudio y la esmerada copia de los textos, teniendo en cuenta no sólo la literatura eclesiástica, sino con igual atención la profana, griega y romana. El fue el primero en imponer abiertamente a una comunidad religiosa el deber de continuar la cultura científica y la tradición. Después de su muerte, parte de su biblioteca monástica pasó a la *Santa Sede* en Roma; se había reunido ya en ella, desde el siglo v, una colección de libros en conexión con los archivos papales, que se encontraban en Letrán; apenas se conservan noticias de esta primitiva biblioteca papal.

También fuera de Italia encontramos en aquellos tiempos turbulentos diversos ejemplos de la preocupación por la literatura entre altos funcionarios eclesiásticos y laicos. El obispo de Clermont, Sidonio Apolinar, nos ha dejado en sus cartas una impresión sobre varias bibliotecas de la Galia meridional en los tiempos posteriores a la invasión de Atila y con especial atención trata de la espléndida colección que el prefecto de la Galia, Tonancio Ferreolo, poseía en su villa Prusiana, en las proximidades de Nimes, biblioteca que, en opinión del obispo, era tan buena como cualquiera de la antigua Roma. Con la dominación de los francos se inició un período de decadencia cultural en la Galia, al que sucede un nuevo florecimiento a fines del siglo VI. Hacia el mismo tiempo formaba en *Sevilla* su rica biblioteca el sabio obispo español Isidoro, que le sirvió de base para escribir sus obras, entre las que destaca sus *Etymologiae,* especie de enciclopedia, uno de los libros de texto más usados durante siglos.

Las actividades de los benedictinos y de los monjes irlandeses en la esfera del libro

Entre las órdenes religiosas ninguna dedicó tanta atención al libro como la de los *benedictinos*. El propio San Benito fundó en 529 el después famoso monasterio de *Monte Cassino* en Italia y en las reglas de la Orden se concede una gran importancia a la lectura; los monjes debían pasar su tiempo libre leyendo y a una pareja de los veteranos estaba encomendada la vigilancia del cumplimiento de este deber. San Benito se refería con ello a la literatura religiosa y no a la profana; pero en muchos monasterios benedictinos, como después proliferaron por toda Europa en la segunda mitad del siglo VI, luego de la fundación, por su discípulo Mauro, del monasterio de *St. Maur-sur-Loire* en la Galia, se cultivó el estudio y la copia de los autores clásicos paralelamente a las lecturas edificantes. No fue en realidad el interés por la literatura clásica lo que llevó a los monjes a dedicarse a ella, sino la necesidad de conocer el griego y el latín para leer la literatura eclesiástica; la literatura clásica era un medio para ejercitar la práctica de esos idiomas. A través del desarrollo monástico se estableció, por lo tanto, una cultura literaria internacional que —por muy hondo que fuese su matiz religioso— significó, sin embargo, una continuación de la vida espiritual de la edad clásica. El que esta influencia pueda sentirse aún en nuestros días se le ha de agradecer en primer lugar a la Iglesia católica medieval, por muchos pecados que más tarde pudo tener sobre su conciencia.

En extremo notable fue la actividad de los *monjes irlandeses*. Por alejada que Irlanda se encontrase de los centros de la civilización antigua, llegó a ser a comienzos de la Edad Media el más importante refugio de la cultura clásica. La isla fue convertida al cristianismo en el siglo V por San Patricio, procedente de la Galia, y un siglo más tarde existían unos 300 monasterios en Irlanda y Escocia. En ellos se desarrolló un cultivo del libro que

sobrepasa en mucho al de los monjes del Continente. Los monjes irlandeses, que también recibieron influencias orientales y bizantinas y conocían el griego, fueron altamente eficientes en las artes de la escritura y del libro y desarrollaron un auténtico estilo nacional, tanto de escritura como de decoración, al cual nos referiremos más adelante; encontraron los modelos de sus manuscritos gracias, entre otros medios, a peregrinaciones a Roma y a través de cambios con monasterios franceses e italianos. Durante los siglos IX y X los vikingos destruyeron todos los monasterios de Irlanda y los viejos manuscritos irlandeses que han llegado a nosotros proceden casi todos de los monasterios fundados por los irlandeses en el Continente.

Característica de los monjes irlandeses fue su ardiente celo misionero; ello les impulsó en sus tempranas emigraciones tanto a Inglaterra como al Continente, y hacia 590 el célebre abad irlandés Columbano fundó, en compañía de otros doce monjes, el monasterio de *Luxeuil,* en tierra de los galos, e importó manuscritos como base para su biblioteca; y por más de un siglo continuó siendo uno de los más importantes centros de la vida espiritual de las Galias. San Columbano fue el fundador más tarde de un convento no menos famoso en Italia, *Bobbio,* con lo que la tradición de los manuscritos irlandeses llegó a la patria de la Iglesia, al tiempo que algunos de sus monjes, entre otros Galo, fundaron en Suiza el aún existente monasterio de *Saint-Gall,* cuya biblioteca alcanzó más tarde gran fama.

También en Inglaterra se dejó sentir la influencia de los monjes irlandeses, especialmente en el monasterio de *Lindisfarne* en el norte, al tiempo que emisarios de Roma actuaban como misioneros; las bibliotecas monásticas allí fundadas y en particular la de *Canterbury,* se salvaron sólo en parte de las invasiones de los vikingos. Los eclesiásticos ingleses más célebres de aquellos tiempos fueron el historiador Beda el Venerable, el obispo Benito, que por seis veces viajó a Roma trayendo libros de allí, y Bonifacio, que introdujo el cristianismo en Alemania; uno

de los monasterios fundados por él, el de *Fulda,* tuvo más tarde una importante biblioteca y una famosa escuela de escritura e iluminación. Uno de los discípulos de Beda, Egberto, llegó a arzobispo de York, donde fundó una biblioteca, de la que más tarde fue bibliotecario Alcuino, antes de ser, como veremos, llamado al Continente por Carlomagno.

De Luxeuil procedió otro famoso monasterio, el de *Corbie,* en Picardía, del que a su vez surgió el monasterio de *Korvey,* en Sajonia, en cuya biblioteca, en el siglo X, Widukind escribió su crónica. De esta forma podría citarse un ejemplo tras otro de la propagación de los monasterios —se podría establecer un auténtico cuadro genealógico de los monasterios de las diversas órdenes—. De las casas madres obtenían las filiales una colección de manuscritos como base de su biblioteca.

La evolución de la escritura

A medida que esta cultura monástica iba desarrollándose con el latín como lengua y la literatura latina como su especial campo de estudio, la escritura experimentó también una evolución, que comienza con la *escritura cursiva latina,* que en los primeros siglos de nuestra era fue apareciendo junto a las citadas escrituras capital y uncial. Esa cursiva era la usada corrientemente en la antigua Roma y se componía casi tan sólo de letras pequeñas (*minúsculas,* a diferencia de las otras dos formas, que estaban formadas predominantemente por *mayúsculas*). Poco a poco hizo su entrada en los libros, y en la temprana Edad Media adquiere en los diversos monasterios características *nacionales:* la *escritura visigoda,* corriente en España del siglo VIII al XII, y la francesa, llamada *escritura merovingia,* originalmente utilizada por los merovingios en sus documentos; se conocen diferentes variedades, en especial en manuscritos de Luxeuil y Corbie. La llamada *escritura italiana* procede de los manuscritos de Bobbio, y en Monte Cassino se desarrolló la *escritura*

Letra visigoda. Plana de un salterio del siglo XI. Archivo Histórico Nacional, Madrid.

beneventiana, que alcanzó su apogeo en los siglos X al XI. [De la letra visigoda se conocen dos variantes, la *cursiva,* propia de los documentos, y la *minúscula,* típica de los códices, que logró una elegancia singular: puede verse un ejemplo en el códice de los *Morales* de San Gregorio, del año 945, que se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid.]

Tanto la escritura italiana como la francesa sufrieron en parte la influencia de otra forma de escritura, ya mencionada anteriormente: la *irlando-anglosajona,* o *insular,* como también se la conoce, por haberse originado en las islas de Inglaterra e Irlanda. El punto de partida de la escritura irlandesa no fue, como el de las otras, la cursiva latina, sino otra escritura de Roma, la *semiuncial,* de trazos anchos y redondos, que los monjes irlandeses transformaron poco a poco en una escritura minúscula más angulosa y apretada, en la que también se incorporaron elementos de la todavía vigorosa escritura rúnica. Esta escritura fue diseminada por ellos durante sus peregrinaciones evangélicas y a través de los monasterios fundados por los monjes irlandeses, en Bobbio, Luxeuil, Saint-Gall, etcétera, así como otra minúscula cursiva irlandesa más rápida. En los monasterios ingleses también se empleaba a la vez una semiuncial anglosajona y una minúscula cursiva, que asimismo fue llevada por los monjes ingleses al Continente.

Común a todas las formas de escritura es el empleo de *abreviaturas.* Ya en los manuscritos de la antigüedad se encuentran unas pocas palabras o sílabas, de empleo constante, abreviadas, pero en los manuscritos de la Edad Media, primero en los eclesiásticos, más tarde también en los profanos, las abreviaturas se hacen más frecuentes, aunque no son de uso general hasta los siglos XII al XIV, cuando poco a poco se establece un verdadero sistema. Mientras en un principio habían existido auténticas diferencias entre las diversas formas de escritura (así, por ejemplo, la escritura insular poseía varias abreviaturas especiales), se convirtió más tarde en un sistema fijo y uniforme, que requiere gran práctica para dominarlo,

y se han compilado auténticos diccionarios de abreviaturas y su significado. La abreviatura se realizaba originariamente mediante la *contracción* de la palabra, ya que en vez de ella se escribían tan sólo algunas de sus letras, por ejemplo, DS=Deus (Dios), DNS=Dominus (Señor), EPS=episcopus (obispo), etc., y en los manuscritos eclesiásticos se las utilizaba para dar realce a las palabras, no para ahorrar espacio, como más tarde ocurrió. Además de estas abreviaturas se emplearon también *signos fijos* para las palabras más frecuentes, especie de signos taquigráficos, procedentes de los antiguos manuscritos de Derecho romano, por ejemplo, ∍ = *eius* (su), 7 = *et* (y), ꝓ = *pro* (por), ꝑ = *per* (por), etc. También se conoce otra forma de abreviatura, la *inscripción de letras sobrepuestas,* por la cual se acortaba una palabra escribiendo una letra encima de la otra parte, por ejemplo, ǵ = *ergo* (por lo tanto), ḿ = *mihi* (a mí).

Cuando el monje se disponía a escribir, cortaba primero el pergamino con ayuda de un cuchillo y una regla (operación conocida por *quadratio*); después se satinaba la superficie y se *rayaban* las hojas, para lo cual previamente se indicaba en el borde la distancia entre las líneas haciendo pequeños agujeros con un compás. El rayado se hacía con un punzón o con tinta roja o más tarde con frecuencia con un lápiz de grafito. Cuando por fin comenzaba propiamente a escribir, el escriba, o *calígrafo,* tomaba asiento ante un pupitre inclinado, en el que se encontraban dos tinteros de cuerno con tinta negra y roja, y equipado con su pluma y su raspador se disponía a la tarea. La tinta roja se utilizaba para trazar una raya vertical a lo largo de las iniciales; es lo que se conocía por *rubricar* (de *rubrum,* rojo).

Cuando el escriba había terminado el manuscrito, le daba fin con varias líneas (llamadas *suscripción* o *colofón*), en las que se encontraba el *título* del libro; comienzan por lo general con las palabras *explicitus est* (o tan sólo *explicit*), un curioso recuerdo del tiempo en que los manuscritos tenían todavía forma de rollo, ya que estas palabras significaban que el manuscrito se encuen-

tra desenrollado. El título se colocaba también al comienzo, en cuyo caso se iniciaba el texto con las palabras *hic incipit* (aquí comienza), para después informar de qué materia trataba. Al final el escriba agregaba con frecuencia dónde y cuándo había realizado la obra, para quién, etc., así como también podía mencionar su nombre para recuerdo de la posteridad.

Parte de los manuscritos son, como ya se ha observado, *palimpsestos;* se conocen muchos manuscritos (en especial de los siglos VII al IX, en los que escaseó el pergamino), bajo cuyo texto de teología han podido descubrirse con la ayuda de modernos métodos fotográficos, manuscritos borrados, pero aún legibles, de obras de la antigüedad clásica.

La ornamentación de los manuscritos

Se conocen ilustraciones, como se ha señalado antes, ya en los manuscritos de la antigüedad, aunque principalmente en textos de ciencias naturales o medicina, y con toda seguridad existieron en la época helenística libros compuestos exclusivamente de ilustraciones y un breve texto explicativo. Mientras el papiro no se prestaba propiamente a la iluminación, el pergamino era mucho más idóneo para estos fines, y en los manuscritos en pergamino de la antigüedad comienza también el arte de la ilustración del libro, que obtuvo un incesante desarrollo en la Edad Media.

Hasta el siglo XII fueron especialmente los *evangeliarios* los que se ilustraban con imágenes de Cristo, circundado de los cuatro animales del Apocalipsis y de los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan, cada uno con su símbolo. También las *tablas de canon,* tablillas que exhibían la concordancia interna entre los evangelios, se inscribían entre las columnas de un pórtico coronado de un arco. Otro tema para ser decorado en los manuscritos eran las *iniciales* de los diferentes párrafos o capítulos. Ya en tiempos del Imperio romano se había

dado a estas iniciales mayores dimensiones y también con frecuencia una ornamentación especial, realizada en color rojo producido con minio o cinabrio. En los monasterios medievales se desarrolló rápidamente esta costumbre, las iniciales fueron tomando creciente formato y acompañadas de entrelazados y encuadres de progresiva perfección artística. Estas grandes iniciales ornamentadas se iluminaban con diferentes colores y eran además decoradas a veces con oro o plata; de las letras propiamente dichas se pasó a pintar escenas enteras en ellas.

Además de estas espléndidas iniciales decorativas muestran muchos de los manuscritos de la alta Edad Media una serie de ilustraciones autónomas; son llamadas, de la palabra latina *minium,* que significa rojo, *miniaturas* o, si además de los colores se utilizaba el oro, *iluminaciones* (de *lumen,* luz), por lo que estos manuscritos así decorados reciben con frecuencia el nombre de «libros de oro». Los colores eran opacos o al agua; el oro se aplicaba en panes sumamente finos y bruñidos o en polvo, en los tiempos más antiguos con un brillo de latón, más tarde por lo general con un tono más rojizo.

Rara vez era el mismo monje o religiosa quien escribía el texto y realizaba las iniciales e ilustraciones; el escriba dejaba un blanco para éstas y solía escribir en el margen, con una letra fina que podía ser fácilmente borrada, advertencias relativas a la decoración, tras de lo cual los *miniaturistas* o *iluminadores* comenzaban, provistos de su caja de colores, sus pinceles y su oro. Con una pluma trazaban el bosquejo de la ilustración con finos trazos, antes de pintarla o dorarla.

Tanto en la ornamentación de las iniciales como en las miniaturas e iluminaciones se distinguen, como ocurre en la escritura, varios tipos de estilo diferentes, con frecuencia con más o menos importantes variaciones locales. La llamada ornamentación *merovingia,* que en el siglo VIII se propagó por la Europa occidental, se caracterizaba por sus iniciales con peces y pájaros y por el empleo del rojo, el verde y el amarillo, pero este patrón común sufrió muchas variaciones, de forma que puede

determinarse si las ilustraciones fueron hechas en un monasterio alemán, francés o español.

El arte del libro *bizantino* ofrece otro estilo diferente, que alcanzó su cumbre en los siglos XI al XII. Estaba caracterizado por el intenso uso del oro, la púrpura y otros colores oscuros, que otorgan a las ilustraciones un tono sombrío y extraño; es obvio el influjo del arte sirio y de otros de Oriente. El estilo bizantino, a su vez, ha influido fuertemente sobre parte del arte del libro del occidente de Europa, entre otros, a través del libro *irlandés* o del *norte de Inglaterra;* tuvo su época de florecimiento durante los siglos VIII y IX y es identificable por sus entrelazados y sus bandas sinuosas, típicamente celtas, que suelen decorarse con cabezas de pájaros, perros y diversos animales fabulosos; entre los colores predomina el oro y el violeta no es raro. El arte del libro del *sur de Inglaterra,* de los siglos X al XI, se caracteriza especialmente por sus marcos de follaje, ricamente ramificados. Podrían citarse muchos otros tipos.

Entre los manuscritos famosos de los referidos estilos pueden mencionarse el evangeliario procedente del monasterio irlandés de Kells (*Book of Kells,* de hacia el año 800, hoy en Dublín), el evangeliario del monasterio de *Lindisfarne,* en el norte de Inglaterra (hacia 700, actualmente en el British Museum), y el manuscrito sobre pergamino color púrpura con letras de plata y de oro, por ello conocido como el *Codex argenteus,* o escrito con plata. Se conserva actualmente en la biblioteca de la Universidad de Uppsala y contiene parte de la traducción gótica de la Biblia realizada en el siglo IV por el obispo Ulfila. Se escribió en Italia en el siglo VI, desapareció después hasta que en el siglo XVI reapareció en un monasterio alemán, de donde pasó a Praga, y allí los suecos lo tomaron como botín de guerra durante la Guerra de los Treinta Años.

[Libros típicos españoles son los *Beatos,* llamados así del nombre de su autor, San Beato de Liébana, abad del monasterio de Valcavado, que escribió unos *Comentarios al Apocalipsis* muy difundidos en la Edad Media y cuyo



Miniatura bizantina de un manuscrito de finales del siglo x procedente de Constantinopla. Representa al rey Salomón sentado en su trono; tras de él, una mujer que simboliza la sabiduría. (Biblioteca Real, Copenhague.)

texto se prestaba extraordinariamente a la representación pictórica. Las miniaturas de estos códices entran con justicia como la primera gran manifestación artística, en las historias de la pintura española. Sobre un estilo mozárabe se aprecian influencias carolingias fundidas con otras orientales recibidas a través de los árabes. Llama la atención junto a cierta defectuosa realización la contraposición de colores. Se conocen veinticuatro copias con miniaturas (salvo la de Poblet, en la Biblioteca de Palacio) de los siglos x al XIII. De muchas de ellas consta el nombre del calígrafo o miniaturista: Magio, Emeterio, etc. Se conservan *beatos* en la Biblioteca Nacional, Archivo Histórico Nacional, Universidad de Valladolid, Catedral de Gerona, etc., y otros fuera de España.]

No debe, sin embargo, olvidarse que junto a estos y a otros manuscritos de lujo han existido muchos, decorados modestamente o sin decoración alguna, y que no todos los monjes y religiosas dedicados a la ilustración de libros fueron tan grandes artistas. Aun así, puede decirse que en términos generales el arte decorativo de la Edad Media tuvo una de sus representaciones más impresionantes en la ilustración de manuscritos, y no menos en aquellos debidos a la iniciativa de los príncipes bibliófilos, como más adelante veremos.

El intento centralizador de Carlomagno. Las escrituras carolina y gótica

Gran trascendencia tuvo para toda la vida literaria el que el emperador Carlomagno, en el siglo VIII, llamase a su Corte, con el intento de fomentar la instrucción y la actividad científica, a sabios extranjeros. Así llegaron de Italia Paulo Diácono; de York, en Northumberland, el discípulo de Egberto, Alcuino, cuya obra en la *Abadía de San Martín,* en Tours, dejó honda huella; la escuela por él allí fundada fue el modelo para muchas otras de conventos e iglesias. Alumno de Alcuino fue Rabano Mauro, que dirigió la biblioteca del monasterio de *Ful-*

da. En su corte de Aquisgrán, mantuvo Carlomagno un cuerpo de escribas y reunió una considerable biblioteca, y los sabios adscritos a la Corte tuvieron como misión el elaborar ediciones filológicamente correctas de la literatura clásica, como en su día había ocurrido en la biblioteca de Alejandría, y además de la teológica.

En completo acuerdo con estos esfuerzos de centralización cultural se encontraba la *reforma* realizada en la *escritura* por quienes rodeaban a Carlomagno. Debió de sentirse poco a poco la necesidad de una escritura uniforme en vez de las diferentes peculiaridades nacionales, y se llegó a establecer como forma única la *escritura carolina,* compuesta de minúsculas, que procedía por evolución de la merovingia. Lentamente fue desplazando a las formas nacionales y sus especiales rasgos fueron adoptando espontáneamente, al ser empleados en los diversos monasterios, ciertos caracteres individuales, aunque conservó después de todo un aspecto uniforme, identificable, entre otras cosas, por sus trazos en forma de bastón y que recuerda el estilo románico del arte de entonces, por lo que también se le ha llamado *escritura románica.* A lo largo de los siglos XII al XIII se transforma, a medida que los rasgos se reducen, haciéndose más angulosa y mayor la diferencia entre las líneas finas y gruesas; con ello se forma la *escritura gótica,* que corresponde al estilo gótico del arte contemporáneo. Del arco de medio punto románico se había alcanzado también en la escritura la ojiva gótica. Las letras se escribían de forma tan compacta que a veces las vecinas se unían (caso de *d* y *e*). En los manuscritos litúrgicos de gran formato adquirían las letras importantes dimensiones y una vigorosa realización de gran efecto decorativo; esta forma recibe el nombre de *letra de misal;* se emplean también las denominaciones de *textur* o letra de rejilla, porque la apretada disposición de las letras recuerda una reja. Para el uso diario se empleaba una *cursiva gótica* antecesora de la letra aún usada en Alemania e incluso en otros países nórdicos, como Dinamarca, hasta hace un par de generaciones:

La renovación carolina tuvo también influjo en el terreno de la iluminación; también aquí se buscó unificar los diversos elementos nacionales que ofrecían los distintos manuscritos, de forma que puede hablarse en la historia del arte del libro, como en la del arte mismo, de un «período carolingio» o de un «renacimiento carolingio». Este arte no sólo está influido por los estilos nacionales anteriores, en especial el irlandés, sino que recoge muchos motivos del reino vegetal y además grecas y hojas de acanto romanas.

Tras un eclipse, el arte del libro floreció de nuevo hacia el año 900; fue especialmente notable el llamado «renacimiento otoniano», por el emperador Otón el Grande, cuyos centros fueron los monasterios de Fulda, St. Emmeram en Ratisbona y de Reichenau (en una isla en el lago de Constanza); su estilo muestra una mezcla de elementos carolingios y bizantinos, más una tendencia a la exageración de la forma y el movimiento de las figuras. En la misma época encontramos en Inglaterra, especialmente en *Winchester,* un arte del libro que asimismo muestra un vigoroso sentido del movimiento en forma de agitadas vestiduras y una ornamentación en la que los frisos de acanto juegan un papel preponderante.

Durante los siglos siguientes, en especial el XII y el XIII, los Salmos de David se convirtieron en el tema favorito para los ilustradores. Se conserva aún de aquellos tiempos un centenar de los llamados *psalterios;* muchos, en general franceses o ingleses, poseen además de abundantes iniciales en diverso tamaño, series de ilustraciones sobre la historia de David o la vida de Jesús; abundan los hechos para personas reales, por ejemplo, el espléndido psalterio que perteneció a Ingeborg, hija de Valdemar el Grande, rey de Dinamarca, y esposa de Felipe Augusto, rey de Francia, actualmente en el museo Condé, en Chantilly. Sus ilustraciones indican influencia bizantina, pero las curvas redondeadas de las figuras y los trajes son típicamente franceses.

Los manuscritos y las bibliotecas monásticas de los países nórdicos

La escritura llegó a Escandinavia, como al resto de los países al norte de los Alpes, con la introducción del cristianismo. San Ansgar enseñó a leer y a escribir a sus discípulos y, a medida que la Iglesia se fue afianzando, lo hizo también el arte de escribir; los libros más antiguos que se conservan y que con seguridad puede decirse que fueron escritos en Escandinavia, datan a lo más del siglo XI. La escritura *norrøne* (noruego-irlandés arcaico) más antigua, muestra influencias carolingias e irlandesas-anglosajonas; estas últimas han dejado especialmente su huella en los manuscritos noruegos, que al igual que los insulares admitieron formas rúnicas en la escritura, mientras los islandeses han estado más bajo la influencia de la escritura carolina. Ambas utilizaron con abundancia las abreviaturas. A través de Noruega la escritura medieval *sueca* sufrió una fuerte influencia anglosajona, mientras la escritura medieval *danesa* muestra la huella carolingia con su posterior transformación en letra gótica, como ocurrió en el resto del continente durante el siglo XIII. Los manuscritos daneses más antiguos se encuentran escritos en letra gótica: fueros locales (de Skaane, Zelandia y Jutlandia), el libro de medicina de Henrik Harpestreng, etc.

La cultura monástica se desarrolló en los países escandinavos y con ella las bibliotecas, de forma que no había iglesia que careciese de una colección mayor o menor de libros. Conocemos en Dinamarca las bibliotecas del monasterio de *Øm* (Cara Insula), cerca de Ry, la del de *Sorø* (en la Biblioteca Real de Copenhague se encuentra aún un manuscrito de Justino, obsequio del obispo Absalón a la biblioteca del monasterio de Sorø), la del de *Herredsvad* en Skaane (Suecia Meridional), la del de *Næstved,* etc. Y las *catedrales* de Lund, Roskilde, Ribe, Aarhus y Slevig poseyeron bibliotecas comparativamente considerables; las parroquias, como es natural, algunas de

menos importancia, hasta la que no poseyese más que algunos volúmenes. En Noruega, donde el libro en latín más antiguo se escribió hacia la mitad del siglo XI y los más antiguos en noruego arcaico a finales del mismo, se conoce la existencia de bibliotecas, entre otras, en las sedes episcopales de Bergen, Trondhejm y Stavanger y en el *monasterio de Munkeliv,* en Bergen; en Suecia destaca sobre todo el monasterio de las brígidas de *Vadstena,* que llegó a poseer cerca de 1.500 volúmenes y por lo tanto constituyó la mayor biblioteca medieval de Escandinavia.

Si se comparan los manuscritos medievales escandinavos con los correspondientes extranjeros, italianos, franceses o ingleses, habrá de reconocerse su inferior calidad en lo tocante a su decoración. En iniciales y miniaturas, cuanto se producía en los monasterios nórdicos no puede ni de lejos compararse con el restante arte bibliográfico de la época. Y a esto hay que agregar, particularmente en lo que se refiere a los manuscritos islandeses, que han llegado a nosotros en condiciones escasamente ventajosas; el pergamino, en parte de ellos, es áspero y de color oscuro, ennegrecido por el humo o manchado de grasa y otras inmundicias que en partes casi oculta la escritura. Si se examinan los dos famosos manuscritos de los *Eddas* y el *Flatøbogen* («el Libro de Flatø»), los manuscritos medievales más importantes de Escandinavia, los tres procedentes de los siglos XIII y XIV y hoy en la Biblioteca Real de Copenhague *, o se contemplan los manuscritos de la célebre colección de Arne Mag-

* Así era hasta abril de 1971, en que tanto el Libro de Flatø como la Edda antigua han sido devueltos solemnemente a Islandia. Considerados como su tesoro literario más venerable e importante, Islandia ha venido reivindicando estos documentos desde su independencia en 1944, hasta que una reciente decisión de los tribunales daneses ha dispuesto su devolución, no sólo de ellos, sino también del corpus de la Colección Magnusson, compuesta en su mayor parte de documentos islandeses. Se calcula que la entrega, que comprenderá unos dos millares de documentos, se hará por etapas escalonadas durante veinticinco años. *(N. del T.)*

nusson, que pertenecen a la Universidad de Copenhague, se obtiene en conjunto la impresión de estar ante pergaminos que se han originado y han pasado parte de su vida en una sociedad con un sentido estético menos desarrollado que en el resto de Europa.

Pero aunque Escandinavia ostente, por lo tanto, un puesto modesto, vemos que aquí, lo mismo que en los demás países, la producción del libro se desarrolla en los monasterios de acuerdo con un sistema progresivamente homogéneo. En el sosegado *escritorio,* fuera del ruido del mundo, y donde la vida estaba ligada por los estrechos vínculos de las reglas de la Orden, se sentaban los religiosos y se aplicaban a su tarea a la mayor gloria de Dios. Muchos de los viejos manuscritos representaban un trabajo de años (de uno de los monjes daneses más diligentes, Johannes Paschae, de Roskilde, se sabe que tardó año y medio en escribir una Biblia en dos tomos), y apenas hubiera sido posible realizar tal trabajo en otro sitio que en un monasterio, donde se vivía «sub specie aeternitatis». Con frecuencia varios hermanos trabajaban en el mismo códice, cada uno en un capítulo. Las bibliotecas monásticas se enriquecían debido especialmente al trabajo de los monjes, ya que, no poseyendo ellos libros privadamente, cuanto escribían pertenecía a sus monasterios. Obtenían también muchos regalos de los grandes señores o de los altos prelados, que así se hacían merecedores de ser inscritos en el libro de donativos *(liber daticus)* e incluidos en las rogativas de la comunidad. En ocasiones como los *concilios* de Constanza y otros análogos, se presentaba también la oportunidad de adquirir libros, pero un comercio de librería como el de la antigüedad no se encuentra antes del final de la Edad Media.

Muy pocas bibliotecas monásticas superaban los cientos de volúmenes. El monasterio de Bobbio, que en el siglo IX poseía 700 volúmenes, era uno de los más ricos de la época. Debe de tenerse en cuenta, sin embargo, que muchos de los volúmenes contenían varios textos. Una pareja de monjes actuaban de bibliotecario y de

jefe del escritorio (llamados, respectivamente, *armarius* o *librarius* y *scripturarius)*; se encargaban de la catalogación y de la clasificación. Los catálogos eran, sin embargo, simples listas de inventario, compuestos tan sólo con el fin de dar con un determinado manuscrito y, por lo tanto, sólo contenían la información necesaria para este fin. Los libros se guardaban en armarios; en la última parte de la Edad Media fueron reemplazados éstos parcialmente por pupitres inclinados. En la clasificación se comenzaba con la Biblia y los Padres de la Iglesia, seguía la teología y la literatura clásica, para acabar con las materias restantes, como historia, medicina, etc. Uno de los deberes del bibliotecario era la vigilancia del empleo de los libros; entre los benedictinos se cambiaban los libros una vez al año, mientras que San Agustín y San Isidoro de Sevilla, en sus reglas monásticas, prescriben el préstamo diario a los monjes por la mañana y su devolución por la noche.

La encuadernación medieval más antigua. Las encuadernaciones de orfebrería

Uno de los monjes *(ligator)* se cuidaba de la encuadernación de los libros. La forma más antigua de encuadernación de la Edad Media es aún muy diferente de lo que entendemos hoy por tal; era obra de orfebres y tallistas. Las tablillas recubiertas de cera *(diptycha)*, mencionadas anteriormente, usadas por los romanos para apuntes cortos, se hicieron en la época imperial, en ocasiones de especial solemnidad (por ejemplo, para la entrada en función de un cónsul), de marfil, con cubiertas artísticamente adornadas, y se conservan varios ejemplos que demuestran cómo estos *diptycha de lujo* fueron usados en la Edad Media como encuadernaciones de manuscritos eclesiásticos. Con razón, pues, se las considera como el origen de las *encuadernaciones de orfebrería* de la alta Edad Media; sus planos se componen de placas de madera, decoradas con relieves en marfil o cinceladas en

plata y oro y engarzadas con piedras preciosas, perlas y esmaltes. Estas encuadernaciones se empleaban especialmente para los libros litúrgicos usados en los actos de culto, por lo que también se les llama *encuadernaciones de altar* y con frecuencia la tapa anterior, que quedaba al descubierto, está decorada con mayor riqueza que la posterior. Los motivos de los relieves estaban inspirados por lo general en escenas del manuscrito en cuestión y reproducen, por lo tanto, mayormente episodios de historias bíblicas, por ejemplo con un Cristo en la cruz como motivo central y en los marcos en torno era corriente emplear una ornamentación estilizada de flores y de hojas.

Las encuadernaciones preciosas muestran, al igual que las miniaturas de los manuscritos, diversos estilos conforme al tiempo y al lugar en que fueron realizados. Se distinguen, por lo tanto, encuadernaciones de esmalte, típicamente bizantinas, encuadernaciones de plata y de bronce con el característico dibujo irlandés de dragones; encuadernaciones de marfil con la huella del arte carolingio y otras, también en estilo románico. En algunas de ellas lo más notable son los marcos con piedras preciosas, otras están dominadas por un panel central con un altorrelieve en oro cincelado, o sea, que la imaginación artística más rica y más variada se ha expresado en estas encuadernaciones, que aún se encuentran en buen número en bibliotecas y museos. Pero no pocas veces, a lo largo de los siglos, manos codiciosas las han despojado de su aderezo de oro y piedras preciosas.

Las encuadernaciones de cuero. Cuero repujado y cincelado

Para los manuscritos monásticos corrientes se utilizaba, si es que no se contentaban con una simple cubierta de pergamino, la *encuadernación en cuero.* A lo largo del siglo XIV se hicieron también raras las encuadernaciones de orfebrería y muchas de las encuaderna-

ciones litúrgicas fueron realizadas más sencillamente en terciopelo o cuero y con el metal reducido a la guarnición de las cantoneras con sus resaltes, que en la época del gótico tardío comenzaron a usarse, con el fin de que el libro pudiera descansar sobre ellas al yacer abierto, de modo que las tapas no sufriesen roces.

La encuadernación en cuero fue conocida, como ya se dijo, desde la antigüedad, pero hasta la Edad Media no alcanzó su apogeo en Europa. Las tapas se hacían, generalmente, de madera (haya, roble, arce), y recubiertas con cuero —por lo general, piel de ternera pardo oscuro— que, con frecuencia, se decoraba de diversas formas. Existen también indicios de que se empleó la piel de ciervo y de otros animales salvajes.

De un período más antiguo de la Edad Media se conocen diversas encuadernaciones cuya decoración adopta la forma de *repujado,* es decir, que sobre el cuero húmedo se dibujaba un modelo, que después era grabado con un cuchillo y retocado con un instrumento romo o un punzón. La técnica del repujado era conocida ya en los monasterios coptos, pero alcanzó su cumbre especialmente durante el siglo XV y parece haber radicado predominantemente en Alemania meridional y Austria. La decoración es, como con frecuencia en el gótico tardío, la típica ornamentación vegetal y de figuras grotescas, pero también imágenes de ángeles y santos, y más tarde se encuentran representaciones de cazadores a caballo o de escenas amorosas.

Mucho más corrientes, sin embargo, son las *encuadernaciones estampadas en seco,* que no requerían tanta pericia como el grabado. Con troqueles calientes, en los que estaban cincelados los modelos, se imprimían sobre el cuero, de forma que la decoración quedaba en relieve; al no emplear el dorado, la técnica se llama *estampado en frío;* lo mismo que el repujado, se practicaba ya en los monasterios coptos. La decoración consiste en una serie de recuadros compuestos de entrelazados de pequeños cuadrángulos, triángulos y figuras circulares o en forma de corazón. En general, los marcos exteriores se



Encuadernación de finales del gótico, estampada en frío, con cierres y cadena para atarlo a la librería del claustro. (Biblioteca Real, Copenhague.)

diferencian de los del centro, en el que los troqueles, o bien se encuentran cruzados en pequeñas figuras geométricas o bien han podido extenderse con mayor libertad. Durante la época carolingia el número de los hierros era aún bastante limitado, pero en el período románico aumentan considerablemente y las tapas se cubren con ornamentación de tema vegetal y animal, imágenes de santos, caballeros y otras figuras humanas. En la época del gótico se vuelve a una ornamentación más sencilla.

En los ángulos de las tapas se solía emplear, como ya se dijo, *guarniciones de latón* con chatones y el libro se mantenía cerrado por medio de *broches de metal*. En la baja Edad Media se emplearon además *cadenas de hierro,* fijas a las tapas en su parte superior o inferior, con las que los libros podían quedar sujetos al pupitre o al estante, para impedir su caída o el que fuesen separados de su sitio. A la decoración del *lomo* no se le prestó gran atención; como se ha dicho, los libros se encontraban en la época medieval casi siempre sobre un pupitre y si estaban depositados en un estante, el lomo se colocaba en la parte junto a la pared; la costumbre actual de colocarlos con el lomo al descubierto se originó en el siglo XVII. El título del libro aparecía por lo tanto escrito con tinta, bien sobre el canto inferior, de forma que quedaba visible cuando el libro yacía plano, o sobre el lateral, para ser visto cuando estaba colocado de pie en el estante.

No debe suponerse, claro es, que todas las encuadernaciones realizadas en los conventos tuvieran una decoración tan artística como las indicadas aquí; muchas estaban decoradas modestamente y no todos los monjes que trabajaban como *ligatores* superaron la categoría de aficionados. Pero también son de admirar con frecuencia el sentido artístico y la segura pericia manifestada en la combinación de los hierros.

Las bibliotecas de las nuevas Ordenes monásticas. Nacimiento de las Universidades

Como se indicó antes, fueron los benedictinos quienes en grado eminente dieron impulso a la actividad literaria y en el siglo XIII fue la más antigua de sus bibliotecas monásticas, la de Monte Cassino, una de las más ricas y más prestigiosas. Pero también otras Ordenes monásticas aportaron su contribución a la actividad literaria, como el brote de los benedictinos, los *cluniacenses,* entre cuyos centros se encontraban Canterbury y la abadía de St. Albans, en Inglaterra. A fines de la Edad Media intervienen igualmente las nuevas Ordenes monásticas, los *carmelitas* y las Ordenes mendicantes: *franciscanos y dominicos.* También en Inglaterra, donde los monjes mendicantes se establecieron en 1224, en Oxford y en Londres, formaron importantes bibliotecas; así como en Annaberg, en Sajonia, en Venecia, en Basilea y muchos otros lugares. Es interesante descubrir que un fenómeno tan moderno como un catálogo colectivo estaba ya en uso en la Edad Media en el círculo de los franciscanos. A fines del siglo XIV fueron enviados, a no menos que 186 monasterios, cuestionarios relativos a sus fondos bibliográficos y con las respuestas se elaboró un *Registrum Librorum Angliae* (catálogo de los libros de Inglaterra), que actualmente se encuentra en la Bodleian Library, en Oxford, y que puede ser considerado como el intento más antiguo que se conoce de redactar un catálogo general para un conjunto de bibliotecas con indicación de en cuál de ellas se encontraba un determinado libro.

Franciscanos y dominicos ejercieron también una importante influencia en la fundación de las primeras *Universidades.* Estas se constituyeron en el siglo XIII en estrecha conexión con la Iglesia. Las más famosas de las primeras Universidades estuvieron en *París,* cuyo primer colegio fue fundado por un eclesiástico, *Robert de Sorbon* (nombre que aún conserva), y además en *Padua* y

en *Bolonia,* famoso centro del estudio del Derecho romano. En todas estas Universidades existían bibliotecas, aunque de muy diversas dimensiones y existencias: la mayor parece haber estado adscrita a los colegios de París; el propio Robert de Sorbon hizo donativo de la suya a uno de ellos.

El establecimiento de las Universidades hizo posible el *negocio de librería* como no había existido en el resto de la Edad Media. Los libreros eran llamados *stationarii* (de donde procede la palabra inglesa, aún en uso, *stationery*) y, al igual que sus escribas, se encontraban bajo el empleo o, en todo caso, la vigilancia, de la Universidad y se comprometían a poseer existencias de ediciones correctas de los libros usados en la enseñanza y, mediante pago de un determinado precio, prestarlos a los estudiantes para ser copiados por éstos; sólo podían vender libros en comisión, por lo que percibían un beneficio con porcentaje fijo. Aunque, por lo tanto, se tratase de una actividad en extremo limitada y regulada, debía de ser lucrativa, a juzgar por la gran cantidad de *stationarii* que rápidamente se congregaron en torno de los nuevos colegios, en especial el de París; se conocen las normas para los libreros de Bolonia, que datan de 1275; las de París son de 1323. También ciertos encuadernadores gozaban el privilegio de las Universidades. Los *stationarii* de una Universidad vendían también manuscritos a otras Universidades y a los estudiosos de otros países; en Salerno y Montpellier se editaban en especial las ciencias médicas, en París literatura escolástica, y de la famosa facultad de Derecho de Bolonia se difundían obras jurídicas.

Lo mismo que los libros de las bibliotecas monásticas, los de las bibliotecas de los colegios solían ser utilizados *in situ* y estaban fijos por medio de cadenas; en caso de préstamo, se debía de entregar otro libro en prenda. Sus existencias eran incrementadas en gran parte por donativos de personas reales o aristócratas, altos dignatarios eclesiásticos o profesores; especialmente la Haute-École de París fue dotada espléndidamente. Poco a poco, a me-

dida que fueron fundándose Universidades a lo largo del siglo XIV, en Oxford y Cambridge, en Praga, etc., fueron creciendo paralelamente las bibliotecas en ellas.

Las bibliotecas burguesas. Difusión del papel en Europa

Fuera de las iglesias, los monasterios y las universidades y aparte de los príncipes y los aristócratas, los libros no se difundieron mucho durante la Edad Media. En mayor medida aún que en el caso de la Roma de la antigüedad, la cultura del libro fue una cultura de las clases superiores, y además contribuía a ello un factor puramente práctico: el alto precio que en la Edad Media alcanzaban los libros. El pergamino fue encareciéndose progresivamente —prueba de ello, entre otras, es que, para mejor aprovechar un códice, se escribía en él más de un texto, si el primero no llegaba a ocuparlo por completo—, y la copia era un trabajo fatigoso que no podía ser realizado por una mano de obra barata como la que significaba la de los esclavos de la Roma antigua. En el siglo X una condesa de Anjou tuvo que entregar 200 ovejas, tres toneles de trigo y varias pieles de marta en pago de un solo sermonario, y a finales del siglo XIV el príncipe de Orleans adquirió un devocionario en dos volúmenes por 200 francos de oro, para no citar más que dos ejemplos.

Hasta los siglos XIV y XV la *burguesía de las ciudades* no alcanzó una posición cultural, social y económica que le hiciera posible el coleccionar libros. Las bibliotecas burguesas no muestran la preferencia hacia el latín que predominaba en las de las iglesias, monasterios y colegios; libros en la respectiva lengua nacional, obras jurídicas, de medicina y de botánica y de la poesía que comenzaba a desarrollarse, no eran en absoluto desconocidas en éstas, pero fue en las bibliotecas de los burgueses donde comenzaron a dominar. Con el florecimiento de la burguesía, se convierte también la artesanía de la encuadernación en un oficio independiente de los monasterios.

A la creciente difusión de los libros en los círculos burgueses contribuyó la iniciación del uso del *papel* en vez del pergamino. Se ha mencionado anteriormente que los árabes, en el siglo XII, llevaron la fabricación del papel a España, y en 1276 se estableció en Italia el primer *molino de papel.* Se trataba de un molino de agua; la rueda hacía moverse varios pesados «batanes», que, impelidos por el constante discurrir del agua, desmenuzaban la materia prima —trapos de lino y de algodón, sogas y otros semejantes— y la convertían en una fina masa o pasta de papel, que después se vertía en una *tina.* En ésta se sumergía el molde que daba forma a las hojas, un marco de madera con una red tensa de alambres de latón; con un fieltro se enjugaba la hoja y después era prensada, secada y, finalmente, encolada para que pudiese recibir la escritura; la cola se hacía con una cocción de pieles, huesos, etc. Los alambres de latón del molde dejaban rayas en el papel que más tarde podían verse claramente al mirarlo al trasluz, y pronto se comenzó a torcer algunos de los alambres de forma que compusieran figuras, las llamadas *filigranas;* con frecuencia se añadían el nombres o las iniciales del fabricante. La marca más antigua que se conoce es de 1282; durante el siglo siguiente, las marcas son todavía bastante toscas, después el dibujo se hace más refinado. Como motivos se emplearon flores o animales, por ejemplo, peces y aves; con frecuencia se encuentra una cabeza de buey, que era la insignia del gremio de fabricantes de papel; en Holanda se empleó, entre otros, una colmena, en Inglaterra, una cabeza de bufón (*foolscap,* nombre que ha pasado a significar el folio inglés), y muchas de esas filigranas han perdurado hasta nuestros días y distinguen hoy además determinados formatos del papel. De Europa se extendió más tarde la costumbre de las filigranas a Oriente, precisamente de donde Europa había recibido el papel.

Italia se convirtió durante los siglos XIV y XV en el principal centro productor de papel. La nueva técnica fue introducida en Francia por italianos; el molino de papel más antiguo que se conoce en suelo francés data

de 1338. De Francia pasó la fabricación del papel, a finales del siglo XIV, a Alemania y de allí, a lo largo del siglo XV, a Inglaterra y Holanda, donde más tarde obtuvo un gran incremento. En 1690 fue importada a América. En el siglo XVI obtuvieron los países nórdicos su primer molino de papel, probablemente desde Alemania, primero, hacia 1540, en Estocolmo, más tarde en Skaane (sur de Suecia) y en Zelandia (en Hvidøre), en Dinamarca, así como en Hven, la residencia de Tycho Brahe.

A lo largo del siglo XIV comienzan a generalizarse los manuscritos sobre papel y en el XV se hacen cada vez más comunes. El papel era considerablemente más barato que el pergamino (al comienzo un tercio, luego un sexto del precio de éste), y el papel hecho a mano (o *papel de tina,* como se le conoce debido a su elaboración) era de calidad excelente, aunque no fuese absolutamente blanco y ofreciese una superficie algo áspera; se ha conservado hasta hoy admirablemente en los viejos libros, siempre que no lo hayan atacado parásitos.

Las colecciones reales. Los libros de horas. La iluminación gótica

Los grandes bibliófilos de los siglos XIII al XV se encuentran especialmente entre los coleccionistas reales. A ellos pertenecen en Alemania Oton III y Federico II de Hohenstaufen, en Bohemia el rey Wenceslao, y en Francia, centro de la iluminación durante la baja Edad Media, se destacan especialmente Felipe el Bueno y otros duques de Borgoña, a la vez que una serie de reyes: Carlos el Calvo, San Luis, Carlos el Sabio. Este último puede ser considerado como el auténtico fundador de la Bibliothèque Nationale; se conserva aún en el Louvre un catálogo de sus existencias en 1373, con unos 1.000 volúmenes. Bibliófilo aún más notorio fue su hermano, el duque Juan de Berry.

Por entonces ya no estaba el arte de la miniatura ligado exclusivamente a los monasterios; se había consti-

tuído un gremio de iluminadores civiles, que aunque realizase parte de su obra para las iglesias y monasterios, principalmente trabajaba para los príncipes y otros personajes seculares. Los manuscritos que decoraban eran en especial libros de oración, o *breviarios,* y muy especialmente determinada selección, para uso de los laicos, del devocionario del clero. Este devocionario abreviado se llamaba en latín *horæ*, en francés *livre d'heures,* o libro de horas, debido a que las oraciones que contienen debían ser leídas a determinadas horas del día. Los libros de horas eran por lo general de formato reducido (octavo o cuarto menor) y sus ilustraciones no se limitaban a escenas de la vida de Cristo, sino que además mostraban —sin relación con el texto— paisajes, escenas de caza o de guerra, cortejos festivos o escenas de costumbres burguesas y campesinas.

Conocemos sólo unos pocos nombres de los iluminadores burgueses. El más grande de ellos en el período primitivo es Jean Pucelle, quien con gran delicadeza reproduce flores, animales y personas con extremado naturalismo. A fines del siglo XIV y comienzos del XV emigraron a París una muchedumbre de iluminadores flamencos; muchos de ellos, como Jacquemart de Hesdin, Jehannequin y también Pablo de Limburgo y sus dos hermanos, trabajaron para Juan de Berry y produjeron, entre otros, uno de los libros de horas más famosos, el llamado *Les très riches heures de Jean Duc de Berry.* Por medio de las miniaturas de estos artistas se obtiene una visión vívida y veraz de la forma de vida y los trajes flamencos de la época.

Tras este período franco-flamenco continuaron los talleres de París produciendo libros de horas en gran número, pero cada vez más como obra de artesanos expertos y tradicionales. Luego, en la segunda mitad del siglo XV, alcanza este arte una nueva cumbre con el pintor Jean Fouquet, de Tours; entre su extensa obra figura el devocionario del tesorero Etienne Chevalier, que es, desde el punto de vista artístico, el libro de horas más bello que se conoce. Las miniaturas de Fouquet no son simples

decoraciones, sino auténticas ilustraciones al texto. Fue influido por el arte italiano y gustaba de grandes composiciones monumentales con muchas figuras, paisajes, escenas urbanas y de caza, que dominaba con completa seguridad.

El estilo predominante en el arte del libro de la baja Edad Media fue, como en la escritura, el *gótico*. Su característica, entre otras, es el frecuente empleo de motivos tomados de la arquitectura gótica, con su arco de ojiva. Las figuras no quedan confundidas con los fondos, como era el caso en la ilustración románica, sino que se destacan plásticamente de ellos, y las figuras humanas son, en el período más antiguo, como podemos contemplar en las vidrieras de las iglesias góticas, altas y delgadas, de hombros estrechos y largas manos y pies; más tarde se vuelven cada vez más realistas. Lo mismo se aplica a las piedras preciosas, follaje, insectos y aves que sobre un fondo de oro mate decoran los márgenes y que no ofrecen relación con las iniciales, sino que forman amplias orlas independientes.

El estilo gótico marca, en múltiples variaciones, no sólo los libros de horas, sino también las Biblias de formato reducido, que en gran número producían las Universidades y eran ampliamente difundidas, así como muchos manuscritos de las postrimerías de la Edad Media con crónicas universales, novelas de caballerías, poesía juglaresca y otra literatura profana en las lenguas nacionales; además, los libros de coro *(antifonarios)*, generalmente producidos en Italia y que llevan notas musicales, en gran folio, y, finalmente, el arte holandés del libro, fuertemente naturalista, que tuvo su más bella demostración en los libros de horas y en la restante literatura piadosa. Poco a poco se convirtió esta literatura en un artículo lucrativo, producida por copistas e iluminadores profesionales, que vendían sus devocionarios y libros piadosos ilustrados en los mercados y en puestos junto a las iglesias o incluso en su interior; tanto que en una ciudad alemana tan reducida como Hagenau pudo un maestro de escuela llamado Diebold Lauber regentar un impor-

tante taller, donde empleaba numerosos copistas, iluminadores, rubricadores y encuadernadores. También los «Hermanos de la vida común» holandeses y alemanes desarrollaron una intensa actividad en la producción y venta de libros piadosos ilustrados. Pero cuantos más manuscritos salían al mercado, más mecánicas y rutinarias se hacían sus ilustraciones y perdían una gran parte de su antiguo valor artístico, a la vez que la pintura de caballete comenzó a cobrar importancia y paulatinamente fue desplazando el interés por la miniatura del libro.

Decadencia de la cultura monástica

Los devocionarios se encuadernaban con frecuencia, especialmente en Alemania, de forma que el cuero de las tapas se alargaba considerablemente por el borde inferior y se ataba en un nudo, lo que permitía que el libro pudiese ir colgado del cinturón. Estas *encuadernaciones de bolsa* fueron sin duda muy corrientes, pero sólo se ha conservado una veintena (y de ellas, unas pocas en colecciones escandinavas).

Puede fácilmente pensarse que la razón de estas encuadernaciones de bolsa reside en el deseo de los monjes de gozar de una vida lo más cómoda posible. Lo mismo que los pequeños soportes *(misericordias)* que se instalaron en la parte inferior de asientos movibles de los coros, para apoyarse en ellos cuando el asiento estaba alzado, podrían quizá interpretarse estas encuadernaciones como un indicio de la creciente inclinación de los monjes hacia la vida cómoda. Es un hecho de sobra conocido que en la segunda parte de la Edad Media la vida monástica decayó en muchos lugares y se distanció de los primitivos ideales. Y este proceso de degeneración afectó también a la actividad bibliográfica de los conventos y los estudios de los monjes. Poseemos indicios de hasta qué lamentables extremos decayó la educación de los monjes, hasta qué grado descuidaron su lectura y de qué manera las bibliotecas monásticas fueron abandona-

das, cubiertas de polvo sus existencias o arrumbadas en cualquier rincón del convento. En el monasterio de Corbie se encontró con esta situación el estadista y bibliófilo francés De Thou en el siglo XVI, y muchos de los bibliófilos del Renacimiento han descrito su pesar a la vista de la indiferencia con que los monjes trataban sus tesoros bibliográficos; Boccaccio, que no sólo exaltó el amor sensual, sino que también fue un gran bibliófilo, llegó a derramar lágrimas, según afirmación propia, ante la biblioteca de Monte Cassino, durante su visita al monasterio en el siglo XIV.

En términos de mayor energía que nadie, se expresa el obispo inglés Richard de Bury acerca de la decadencia de la actividad bibliográfica y el respeto por los libros. Vivió entre 1287-1345 y gozó del favor del rey Eduardo III, de quien había sido preceptor, y alcanzó puestos eminentes, tanto en la corte como en la Iglesia, ya que fue a la vez Canciller real y Obispo de Durham. El gusto por coleccionar libros se había despertado en él tempranamente, y con ocasión de sus viajes diplomáticos por Europa había encontrado una rica oportunidad de satisfacerlo. París, con sus múltiples tesoros bibliográficos, representó para él un paraíso terrenal. Como obispo, obtuvo muchos presentes de libros de los monasterios de toda Inglaterra, pero también como canciller consiguió importantes incrementos para su biblioteca; él mismo cuenta que era conocida su manía por los libros y que se sabía que prefería un valioso manuscrito antiguo a una considerable cantidad de dinero, por lo que «frágiles in-folios y viejos in-quartos se arrastraban hacia mí en vez de los usuales honorarios y aguinaldos».

Lo que ha conservado el nombre del obispo Richard hasta hoy ha sido la obra que, escrita en su vejez, lleva el título de *Philobiblion,* publicada en 1473; después se han sucedido diversas ediciones, y, en fecha tan próxima como 1949, una traducción al danés: tanta vitalidad ha demostrado tener este viejo libro. [Hay una traducción castellana por Federico Carlos Sainz de Robles, hijo, 1946, reeditada en 1969, junto con el texto latino en

facsímil de la edición anotada por H. Cocheris, París, 1856. Puede leerse también traducido al catalán por J. Pin y Soler, Barcelona, 1916.]

Con lenguaje vigoroso y gráfico expresa el obispo su amor por los libros; el *Philobiblion* es, sobre todo, un himno en alabanza del libro. Pero además describe cómo ha reunido él sus volúmenes y ofrece con ello una especie de directorio de los métodos del bibliófilo. Es en esta obra donde expresa su indignación acerca de quienes maltratan los libros. En uno de los capítulos hace que los libros acusen a los clérigos degenerados, pero en especial se vuelve contra los alumnos de las escuelas monásticas, que manejan libros con manos sucias, permiten que el repugnante goteo de sus narices caiga sobre las hojas y colocan pajas entre sus hojas a guisa de señal. Aunque el fanatismo del bibliófilo haya influído en la palabra del viejo obispo, lo cierto es que la decadencia de la cultura bibliográfica de los monasterios se encontraba en su época en camino de aumentar. En el siglo XV, sin embargo, se produjo en los monasterios de la Orden benedictina un movimiento de reforma para hacer volver la vida monástica a los antiguos ideales y situar de nuevo los estudios y la caligrafía en un lugar preeminente, pero este movimiento, en lo que se refiere a la actividad de los escritorios, no fue de larga duración. Sólo los ascéticos *cartujos* continuaron celosamente su labor de copistas, aún mucho después de la invención de la imprenta y de su victorioso avance.

Los comienzos del Renacimiento. Las bibliotecas de los humanistas

Pero, precisamente entonces, se renovó en Italia el interés por los libros, sobre una nueva base. Nos encontramos al comienzo del período conocido en la historia de la cultura por *Renacimiento,* resurrección del espíritu de la antigüedad en renovada forma. Todos los aspectos de la vida espiritual mostraron la influencia de esta

tendencia, tanto en el arte como en la literatura y en las ciencias, y mientras el estudio de los autores de la antigüedad en los conventos había sido considerado generalmente como algo secundario, casi como una materia accesoria, los *humanistas* italianos y sus seguidores cultivaron los escritores antiguos por sí mismos, para obtener la enseñanza de su arte, su filosofía y su concepción de la vida. Con el Renacimiento se inicia también, como puede suponerse, una preocupación, que podría calificarse de fanática, por coleccionar las obras de los autores clásicos, por rastrear cuanto perdurase de la antigüedad, y por intentar retroceder lo más posible a las fuentes. En la conservación de la literatura grecorromana tuvieron los humanistas italianos y sus discípulos una intervención tan importante a finales de la Edad Media como la habían tenido los eclesiásticos en sus comienzos.

Fue principalmente, como se ha dicho, hacia los textos mismos a lo que dirigieron su atención, pero ello no significa que no atendiesen al exterior de los libros; al contrario, entre los manuscritos decorados con mayor belleza se encuentran precisamente varios del Quattrocento y más adelante nos ocuparemos del espléndido arte de la encuadernación del Renacimiento. Las miniaturas de los códices renacentistas se reconocen por el empleo de motivos ornamentales de la antigüedad clásica: cupidos jugando, columnas, vasos y gemas, utilizados en márgenes e iniciales. La letra es una copia de la minúscula carolingia; es de esta *letra humanística,* minúscula renacentista *(litterae antiquae)* y de la cursiva derivada de ella, de donde más tarde se desarrolló la *letra latina,* o corriente hoy día, que en todas partes, excepto en los países de habla alemana, ha reemplazado a la «letra gótica».

El hombre al que se ha dado el nombre de «padre del humanismo» o «el primer hombre moderno», el poeta Francesco Petrarca, es también, no sin razón, llamado el padre de la bibliofilia moderna. No en vano, desde su más temprana juventud, fue un ardiente amante de los libros y en el curso de sus muchos viajes compró y copió cuantos manuscritos llegaron a sus manos; entre otros,

actuaba ya en este sentido en 1329 en Holanda y Bélgica, y en muchas ocasiones siguió la pista de textos olvidados, como las cartas de Cicerón a Atticus, descubiertas por él en la biblioteca de la catedral de Verona. Amigos en Francia, Inglaterra y Alemania le enviaban libros. Sus favoritos fueron los escritores latinos de la Edad de Oro, y su labor constante fue la depuración en sus obras de los numerosos errores que las continuas transcripciones a través de los tiempos habían ido introduciendo en ellas. En cambio, no dominaba el griego, por lo que esta literatura le era conocida a través de traducciones latinas; a Homero lo leyó, pues, traducido, y en la Bibliothèque Nationale de París se encuentra el ejemplar de la *Odisea* y la *Ilíada* que le perteneció, con sus observaciones escritas en los márgenes. Pero no debe de pensarse que Petrarca no se interesó también por la literatura eclesiástica. El humanismo, a pesar de su entusiasmo por la antigüedad pagana, no fue ningún movimiento anti-cristiano y entre sus representantes hubo muchos eclesiásticos. Entre los escritores favoritos de Petrarca figuran tanto San Agustín como Cicerón.

Fue intención de Petrarca que su biblioteca pasase a propiedad de la ciudad de Venecia y fuese abierta al público, por lo que, en lo que se refiere a los tiempos modernos, puede también ser llamado el padre de la biblioteca pública. El que su proyecto no llegase a tener realidad y el que los libros se desperdigasen, no fue culpa suya.

Los Médicis y su círculo. La biblioteca papal. Matías Corvino

Los grandes núcleos comerciales de *Venecia* y de *Florencia* fueron los centros del mundo del libro en el Renacimiento. En especial en la última, la tendencia humanista obtuvo un sólido apoyo en la corte de Cosme de Médicis y sus sucesores, y el alma motora fue el incansable Niccolo dei Niccoli, quien, debido a su afán

coleccionista, había venido a incurrir en deuda con Cosme y más tarde entrado a su servicio. Con el auxilio de la gran fortuna de los Médicis se reunió una imponente colección de manuscritos. Se consiguieron manuscritos de países más allá de los Alpes, donde los monjes se ofrecían gustosamente a entrar en tratos con los potentados coleccionistas italianos; el más celoso de todos estos fue el secretario papal Poggio Bracciolini, que, durante su estancia con motivo del gran concilio de Constanza, 1414-18, realizó varios viajes a Saint-Gall y otros monasterios alemanes y en ellos siguió la pista de antiguos textos desconocidos. Auténticas expediciones fueron enviadas a Grecia, Constantinopla y Asia Menor, donde los monasterios y bibliotecas bizantinas obtenían espléndidas ganancias de los manuscritos griegos, que de esta forma se libraban de caer en poder de los turcos. Estudiosos bizantinos y griegos huyeron de los turcos a Italia y se convirtieron en guías de la literatura griega. Colaboraron también en la labor de recolecta; en 1490 regresó de un viaje semejante Juan Laskaris, con 200 manuscritos griegos, de los que muchos contenían textos desconocidos anteriormente. Los embajadores de los Médicis tenían el encargo de buscar libros durante sus viajes y en la misma Florencia muchos copistas e iluminadores se encontraban al servicio de los príncipes-mercaderes. También residían en ella los grandes traficantes en manuscritos; el maestro de todos fue Vespasiano de Bisticci, que se esforzó tanto en la corrección de los textos como en proporcionar a sus códices una presentación elegante; en cierta ocasión entregó a Cosme una colección de 200 volúmenes de las literaturas pagana y cristiana, producida por 45 copistas a lo largo de dos años. Poseía los catálogos de una serie de importantes bibliotecas y por lo tanto podía ofrecer a sus clientes muchas informaciones bibliográficas.

Fueron los Médicis quienes hicieron realidad la idea de Petrarca de una *biblioteca pública*. La idea, evidentemente, estaba en el aire. Otro florentino, Palla degli Strozzi, también la había tenido, pero hubo de deste-

rrarse, deportado por Cosme, y fue éste el que, en 1441, tomando como base el legado de libros de Niccolo dei Niccoli, fundó la *Biblioteca Marciana,* llamada así porque se alojó en el convento de dominicos de San Marcos. Otra de las bibliotecas de los Médicis, que debió especialmente su auge al famoso Lorenzo el Magnífico, es la *Biblioteca Laurenziana;* en los años siguientes a 1525, Miguel Angel construyó para esta biblioteca junto a la catedral de San Lorenzo un edificio, famoso especialmente por su espléndida sala central, aún existente, uno de los edificios más bellos del Renacimiento italiano. La Biblioteca Laurenziana se unificó en 1808 con la Marciana y juntas constituyen hoy uno de los mayores atractivos de Florencia, la Biblioteca Mediceo-Laurenziana.

Para que trabajase en la Biblioteca Marciana había buscado Cosme la colaboración de uno de los hombres más doctos de la época, Tommaso Parentucelli, que con esta oportunidad redactó una especie de catálogo ideal de lo que una biblioteca humanística debería contener. Más tarde llegó a ser Papa con el nombre de Nicolás V y fue el fundador de una nueva *biblioteca papal* en Roma, después de haber sido desperdigada la de Aviñón; consiguió reunir una colección de más de 1.200 códices, cantidad que quizá no nos parezca demasiado elevada, pero que sin embargo no cabe duda de que fue la máxima a que alcanzó una biblioteca de la época. Las grandes sumas recolectadas por la Santa Sede en el Jubileo de 1450 las empleó en la adquisición de libros. Mostró, además, especial interés en obtener manuscritos griegos, que hizo traducir al latín por Poggio y otros célebres humanistas, mediante honorarios principescos. Nicolás V no alcanzó, sin embargo, a completar sus grandes proyectos acerca de la biblioteca; ésta no obtuvo locales, espléndidamente decorados, en el Vaticano hasta un papa posterior, Sixto IV, a fines del siglo, cuando había ya superado la cifra de 3.500 volúmenes y era parcialmente accesible al público.

Algunos de los cardenales romanos tuvieron fama como coleccionistas, aunque ninguno superó en ello al

cardenal Basilios Bessarion. También él se dedicó, especialmente después de la caída de Constantinopla en 1453, a coleccionar manuscritos griegos; los obtuvo tanto de Atenas como de Creta y Oriente y debió de invertir un total de 30.000 florines en su biblioteca, la que, de acuerdo con los ideales del humanismo, legó por testamento a Venecia, donde hoy forma la base de la gran biblioteca de San Marcos. Bessarion no fue el único de los humanistas italianos que no dudó en sacrificar cuanto poseía en el altar de la bibliofilia; otros hicieron lo mismo: el antes citado Poggio, y Nicolás V, quien, antes de ser papa, incurrió en grandes deudas con motivo de sus copiosas compras de libros. Tenemos constancia en repetidos ejemplos de que un solo manuscrito especialmente valioso podía costar una pequeña fortuna.

Y, como se ha observado anteriormente, los hombres del Renacimiento gastaban grandes sumas en las encuadernaciones; casi todos los libros del papa Nicolás V en el Vaticano estaban encuadernados en terciopelo carmesí con guarnición de plata. Más tarde volveremos a la encuadernación renacentista y tan sólo haremos aquí mención de que una gran cantidad de encuadernaciones, aun en el siglo XV, eran del citado estilo de estampado en frío del gótico tardío. Se realizaba en piel de ternero, ciervo, cerdo o, cuando se quería una calidad mejor, en cabritilla de Córdoba (llamado *cordobán*). Los hierros con que se estampaba la decoración muestran una gran riqueza de variedades —pero ciertos motivos, como, por ejemplo, la rosa y el lirio góticos, el león, el águila y el ciervo, se repiten una y otra vez—. Gran primor se empleaba con frecuencia en las grandes guarniciones de latón grabadas de los cantos, en las tapas o en los broches. A los cortes se les solía dar color, amarillo o verde, más raramente rojo. Muchas de estas encuadernaciones se encuentran todavía en las bibliotecas y son prueba, con sus artísticas guarniciones y robustas tapas de madera, en las cuales con frecuencia la polilla ha abierto camino, del auténtico mérito de aquellos tiempos. Hay en éstas, como en las encuadernaciones me-

dievales en general, una robustez y una solidez características, que armonizan con las gruesas hojas de pergamino que, al hacer tan pesado el volumen, exigían una encuadernación resistente. En Francia e Inglaterra, en los países nórdicos y, especialmente, en Alemania este tipo de encuadernación fue el corriente durante todo el siglo xv.

La corriente renacentista se difundió en estos países con lentitud; en tiempos de Petrarca se vivía aún, en general, bajo el signo de la escolástica, que igualmente caracterizaba sus bibliotecas. Un hombre como Richard de Bury tuvo indudablemente contacto con Petrarca y otros humanistas italianos, pero no podría haberse llamado un humanista propiamente dicho. En los círculos franceses no se encuentran bibliófilos influidos por el Renacimiento hasta Luis XII, que en el año 1500 se apoderó de la biblioteca de los Sforza, duques de Milán, en Padua, como botín de guerra; aún más, sin embargo, con Francisco I, que imitó en Fontainebleau la bibliofilia de los Médicis y tomó a su servicio al citado griego Láskaris y al célebre filólogo Guillaume Budé.

En Alemania muchos coleccionistas y estudiosos compartieron el interés del Renacimiento italiano por la antigüedad clásica, por ejemplo, el barón Albrecht von Eyb y el obispo Nicolás de Cusa, y bajo el emperador Maximiliano I, del que más adelante hablaremos, Viena se convirtió en el centro del humanismo alemán. El rey de Hungría Matías Corvino, que reinó de 1458 a 1490, mantuvo relaciones directas con Lorenzo de Médicis y en condiciones revueltas y difíciles logró formarse una biblioteca que —aunque con notoria exageración— se calculaba ascendía a 50.000 volúmenes. No se limitó sólo a tener copistas en su corte de Buda, sino también en Florencia; mantenía agentes en Levante, como los Médicis, y adquirió manuscritos del proveedor de estos, Bisticci. Por desgracia, la parte principal de la biblioteca de Corvino fue destruida cuando la conquista de Buda por los turcos en 1526. Sólo 125 de sus libros han llegado a nuestros días y se guardan en varias bibliotecas

públicas como preciosos tesoros; especial interés poseen sus encuadernaciones que, como más adelante veremos, prestan a los *corvinos* un puesto destacado en la historia de la encuadernación.

La patria de los Médicis, Italia, fue, sin embargo, como es natural, el lugar donde su ejemplo fue seguido con mayor entusiasmo y puede observarse que durante el siglo XV un duque italiano tras otro lo siguieron en mayor o menor escala. Uno de los más espléndidos de estos coleccionistas principescos fue el duque de *Urbino,* Federigo da Montefeltro, que en su castillo dio albergue a su colección en locales lujosamente decorados y que mantuvo en continuo servicio a unos cuarenta copistas, tanto en Urbino como en Florencia, a las órdenes de Bisticci. El catálogo de la colección de Federigo se encuentra hoy en el Vaticano y muestra lo amplia que fue esta preeminente biblioteca renacentista.

Es difícil admitir que los mecenas renacentistas del libro actuasen movidos por intereses exclusivamente idealistas. Igual que en su actitud ante las bellas artes, el interés que muestran por los libros se explica en una gran parte por la vanidad personal y como signo de poder, y por ello no puede negarse un móvil político a todo este espléndido culto de la literatura y del arte del libro. Fuesen cualesquiera los motivos, debe de atribuirse, hasta cierto punto, a este culto el hecho de que fuese Italia, de todos los países, el más dispuesto a aceptar el libro en la nueva forma que adoptó con la introducción del arte de la imprenta. Pero la invención misma del nuevo arte y las etapas primitivas de su desarrollo tuvieron lugar en Alemania.

FIN DE LA EDAD MEDIA. EL SIGLO XVI

La xilografía en China. Los libros xilográficos europeos

El sistema de producir múltiples ejemplares de un libro por medio de la impresión fue descubierto, al igual que la fabricación del papel, en *China*. Ya en el siglo II a. de C. se imprimieron allí hojas cuyo texto se encontraba tallado en una piedra lisa, de forma que los signos están incisos en ella. Más tarde se pasó a grabar las páginas en madera, con los signos en relieve. De cada una de estas tablas podía sacarse después un número mayor o menor de impresiones; una vez lista la columna de escritura se le daba una mano de color, se la cubría con una hoja de papel y se ejercía presión sobre ella, con lo que la escritura entintada quedaba impresa en el papel. La *impresión en madera* más antigua que se conoce de China, y que se asemeje a un libro, data de 868 d. de C., pero se sabe con certeza que el método fue utilizado notablemente antes, ya que en Japón, que ha recibido de China todos los métodos de la técnica para la confección del libro, se producía la impresión en madera ya en el siglo VIII.

Con métodos enteramente análogos se ha impreso en Europa con planchas de madera o metal, pero no hay apenas base para suponer que haya existido conexión alguna entre la impresión en madera (llamada también *impresión xilográfica)* china y la europea. La plancha de impresión más antigua que se conoce en Europa fue hecha para telas y nada tiene que ver con el libro, pero cuando el papel empezó a generalizarse, se empleó aquélla y se produjeron por impresión xilográfica, mediante una tinta de imprenta hecha de aceite de linaza, barniz, betún y negro de humo, gran cantidad de imágenes de santos, naipes (durante los siglos XIV-XV se extendió extraordinariamente la afición a los juegos de cartas), calendarios y otros *impresos de hojas sueltas,* con frecuencia con un texto manuscrito bajo la imagen. Se conocen unas 3.000 de estas hojas sueltas del siglo XV. Y no era largo el camino, de las hojas sueltas al libro; hacia 1430 se producen los primeros *libros xilográficos* en Holanda y Alemania; los mejores proceden de Holanda. Parte de ellos se producían presionando el papel contra la placa xilográfica por medio de una dura almohadilla de cuero rellena de crin, aunque de ordinario se empleaba una prensa manual.

Se han conservado muy pocos libros xilográficos, en total 33 diferentes escritos en unas 100 ediciones, pero es seguro que tuvieron una gran difusión entre el pueblo, ya que contenían por lo general literatura popular. Cierto es que la mayor parte de ellos se encuentran en latín, pero eran sus ilustraciones, por lo general coloreadas a mano, las que desempeñaban un papel predominante, en especial en los pequeños volúmenes utilizados por el clero más modesto para usos de enseñanza y edificación, como la «Biblia de los pobres» *(Biblia pauperum,* un compendio de narraciones de la Pasión), *Speculum humanae salvationis* («Espejo de la redención del hombre»), *Ars moriendi* («El arte del bien morir»), etc.; también se encuentran libros xilográficos de contenido profano, calendarios, libros astronómicos, libros de vaticinios y otros. La razón de que tan pocos libros xilográficos hayan

llegado a nuestros días ha sido el intenso uso a que fueron sometidos, contempladas sus ilustraciones una y otra vez, hasta acabar consumidos, e igual fortuna corrieron los *libros de escuela* elemental medievales, producidos en pergamino, que contenían el alfabeto y las principales oraciones, que han desaparecido a pesar de haber existido por millares. Precisamente una especie de libro de texto figura entre los libros xilográficos, una gramática latina de las llamadas *donatos* (del gramático romano Aelius Donatus).

La impresión con tipos móviles en China y en Europa

En China se ha mantenido en uso hasta hoy día la impresión en madera, aunque ya en el siglo XI comenzó el uso de los *tipos sueltos* de barro cocido y más tarde de metal. Cada signo gráfico individual se tallaba en un tipo y las hojas del libro se componían con todos estos tipos sueltos y cuando se había realizado la impresión se podían separar los tipos y ser reunidos de nuevo en otras páginas. Pero este método no obtuvo una amplia aplicación en China, debido al gran número de signos empleados por los chinos; se necesitan de 4 a 5.000 caracteres diferentes para componer un libro corriente. En Europa, por el contrario, donde se opera con un alfabeto compuesto por un corto número de letras, pudo el arte de imprimir con tipos sueltos convertirse en un descubrimiento de sentido revolucionario para toda la producción bibliográfica.

Es indudable que los libros xilográficos nunca hubieran llegado a desempeñar un gran papel; sólo libros pequeños, de 25 a 50 hojas a lo más, era lo que podía pensarse en producir con el método xilográfico —era posible reproducir grabados con ayuda de almohadillas de cuero, pero sólo imprimiendo en una de las caras del papel, ya que la impresión calaba tan hondo que no podía utilizarse el reverso—. Para libros de mayor volumen resultaba el método demasiado incómodo. Pero con

el descubrimiento de los tipos sueltos o, mejor aún, de un instrumento para fundirlos, quedaban abiertas a la producción del libro perspectivas grandiosas y completamente diferentes. El principio de los tipos sueltos no llegó a Europa, como lo hizo la fabricación del papel, desde China, ni siquiera desde Corea, donde se han encontrado libros impresos con tipos sueltos de cobre de las primeras décadas del siglo XV. La invención se realizó con absoluta independencia de los modelos orientales y fue debida al alemán Johann Gutenberg.

Gutenberg inventa el instrumento para fundir tipos

Sobre la vida de este hombre cuentan las fuentes, por desgracia, muy poco. Pertenecía a la respetable familia burguesa de Gensfleisch, de Maguncia, donde había nacido hacia 1400; sus padres residían en una de sus propiedades llamada «zum Gutenberg», nombre que él tomó. Es verosímil que Gutenberg recibiese aprendizaje como grabador o como orfebre, pero debido a las contiendas que devastaron su ciudad natal hacia 1420 entre los artesanos y las antiguas familias burguesas, a las que Gutenberg pertenecía, abandonó su ciudad y se sabe que en 1434 residía en Estrasburgo. Allí formó sociedad con tres hombres, que le adelantaron dinero a cambio de que él les enseñase sus «artes y habilidades». Existe base suficiente para suponer que se trataba de la impresión y que Gutenberg, ya hacia 1438, se encontraba trabajando en su invento. Cuando uno de los socios murió, dejando una deuda pendiente con Gutenberg, acudieron las partes en 1439 a un proceso, cuyas actas aún se conservan; en ellas se habla de plomo, de una prensa y de varias matrices, y uno de los testigos hace mención de ellas como «de cosas relativas a la impresión». Pero se ignora hasta dónde llegó Gutenberg en sus experimentos durante su estancia en Estrasburgo, que de todas formas duró hasta 1444.

De su invento, como de tantos otros, puede decirse con cierta razón que se encontraba en el ambiente, y se han

mantenido largas discusiones sobre si no sería más apropiado atribuírselo al holandés llamado Lauren Janszoon Coster, de Haarlem. No existen apenas dudas acerca de que Coster haya podido imprimir con tipos móviles —una crónica de Colonia de 1499 menciona también los *donatos* impresos en Holanda como precedentes de la imprenta, aunque quizá se refiera aquí a los libros xilográficos—, pero su procedimiento para la fundición de los tipos era muy trabajoso y poco práctico. Por lo tanto, aunque Gutenberg quizá viera impresos de Coster expuestos en la fiesta de las reliquias de Aquisgrán en 1440 y pueda haber recibido de ello la inspiración de ocuparse de la imprenta, nada de importancia pudo haber aprendido del holandés, por lo que igual puede suponerse que el motivo de inspiración para los tipos móviles se lo proporcionaron los hierros de los encuadernadores, que eran en realidad también una especie de «tipos sueltos», que podían constantemente ser unidos y separados de nuevo; se conocen encuadernaciones, que datan de las primeras décadas del siglo XV, con inscripciones impresas con tipos de metal sueltos. Un orfebre bohemio, de nombre Prokop Valdfoghel, empleaba en 1444 en Aviñón tipos de metal para fines que, de un modo u otro tenían que ver con inscripciones, pero sin que se mencione la impresión de libros. Y, de todas maneras, Gutenberg debe seguir siendo considerado como padre de la imprenta, ya que fue él quien ideó la construcción de un *instrumento de fundición* práctico para la producción de los tipos y con ello hizo posible el empleo efectivo del método. Es verosímil que contase con colaboradores, pero ignoramos qué parte tuvieron estos en la invención, por lo que debemos de atribuírsela a él sólo.

Sucedió con Gutenberg lo que ha ocurrido con tantos otros descubridores: su vida estuvo llena de dificultades y no fue él, sino otros, quienes se aprovecharon de las grandes ventajas económicas de la invención.

En 1448 estaba de nuevo Gutenberg en Maguncia, donde obtuvo un préstamo, sin duda para poder conti-

nuar sus pruebas sobre la imprenta. Un año más tarde consiguió además del rico comerciante Johann Fust que por dos veces le prestase 800 florines, suma considerable en aquel tiempo, para la adquisición de herramientas y de otro material necesario para la impresión de lo que generalmente se supone sería una gran Biblia latina, que quedó terminada en 1456 y sobre la que más adelante volveremos. En aquel tiempo se produjeron desavenencias entre Gutenberg y Fust, su socio capitalista, lo que motivó un proceso cuyo resultado final es desconocido; Gutenberg, sin embargo, tuvo que devolver el primero de los préstamos con los intereses y parte de su material pasó a la propiedad de Fust. Los años siguientes fueron tempestuosos para Maguncia; con ocasión del conflicto entre el anterior arzobispo y su sucesor, el conde Adolfo de Nassau, la ciudad fue conquistada y saqueada en 1462 por las tropas del conde. Se ignora hasta qué punto, en estas circunstancias, pudo Gutenberg reemplazar el material entregado en pago y dedicarse de nuevo a las actividades de la impresión; pero consta que en 1465 obtuvo un empleo en la corte del conde Adolfo y el privilegio de la exención de impuestos. Murió en 1468 y fue enterrado en la iglesia de franciscanos de la ciudad, más tarde derribada.

Entre los impresos que se le atribuyen no existe ninguno que lleve el nombre de Gutenberg ni tampoco que indique fecha de impresión. Solamente por el examen de los tipos utilizados y gracias a criterios históricos y cronológicos pueden atribuirse con probabilidad ciertos impresos a su taller. Se creía anteriormente que un fragmento en pergamino de un calendario para el año 1448 había sido impreso en 1447, pero se ha comprobado después que el tal calendario es en realidad una serie de cuadros planetarios utilizados para horóscopos y puede situarse su impresión hacia 1455 y esto también se aplica al texto que figura en la hoja impresa en el calendario llamado *Weltgericht* porque se refiere al Día del Juicio; se trata de un fragmento de un poema alemán sobre las profecías de las Sibilas. Se conserva en el mu-

seo Gutenberg, de Maguncia, y venía siendo considerado como el fragmento más antiguo de tipografía existente, teoría que ha sido hoy abandonada. Estos dos documentos son atribuidos generalmente al taller de Gutenberg, pero no falta quien supone que proceden de otra imprenta de Maguncia de uno de sus discípulos, donde debieron también imprimirse diversos *donatos,* bulas de indulgencias y otras obras menudas, al igual que un pequeño texto anteriormente atribuido a Gutenberg, titulado *Ein Mahnung* (1454). Por lo tanto, tan sólo la antes citada gran Biblia latina se atribuye hoy con unanimidad al propio Gutenberg.

La difusión de la imprenta. Las primeras imprentas

Cuando Fust entró en posesión de parte del material de Gutenberg, inició él mismo una imprenta en asociación con otro alemán, antiguo copista y dibujante de iniciales en París, Peter Schöffer, que indudablemente había trabajado en el taller de Gutenberg. Ya en 1457 les fue posible a Fust y Schöffer editar un voluminoso psalterio, al cual volveremos a referirnos; a éste sucedió una larga serie de importantes trabajos (entre otros, una espléndida Biblia en 1462), testimonios todos que prueban la extraordinaria capacidad de Schöffer y su previa actividad como dibujante de letras. No cabe duda de que él fue el alma de la empresa, mientras Fust fue tan sólo el capitalista, y después de la muerte de éste continuó Schöffer solo la imprenta durante un largo período, hasta su muerte en 1502 ó 1503. Schöffer, al igual que otros viejos impresores, fundió sus propios tipos y superó a Gutenberg en precisión y solidez; tampoco se limitó a utilizar el material tipográfico de Gutenberg. Algunos de los tipos de éste vuelven a aparecer, sin embargo, hacia 1460 y tantos en el impresor de Bamberger, Albrecht Pfister.

En varias ciudades del sur de Alemania aparecen hacia 1460 y tantos, gentes dedicadas al arte de la imprenta,

debido al mencionado saqueo de Maguncia, que motivó que gran número de sus ciudadanos fuesen desterrados o huyeran. Los impresores que residían allí tuvieron también que emigrar (Schöffer, por ejemplo, a Francfort), por lo que el saqueo de Maguncia contribuyó a fomentar la rápida difusión de este arte. Al comienzo especialmente, como era lógico, ésta se realizó a lo largo del Rhin, siguiendo la vieja vía comercial, con Estrasburgo como uno de los centros, pero también Colonia, Augsburgo, Ulm y Nuremberg tuvieron en seguida imprentas, varias de ellas de gran importancia. Especialmente intensa fue la actividad desarrollada en Nuremberg por Anton Koberger, que hacia 1470 llegó a emplear 100 oficiales y tenía 24 prensas en movimiento. Una generación después de la invención del sistema, existían ya más de una veintena de ciudades alemanas con imprenta; el que la mayoría se encontrasen en la Alemania Occidental no se debía solamente a que la cuna de la imprenta, Maguncia, se encontrase en aquella parte, sino también a que era allí donde estaban situadas las mayores ciudades comerciales de la época, en que el comercio más importante se dirigía al Mediterráneo y a Levante. Además, eran los grandes centros comerciales los que ofrecían a los impresores las mayores oportunidades para una actividad estable, mientras que los radicados en las ciudades menos importantes sólo en ocasiones y por cortos períodos podían encontrar ocupación suficiente.

Los talleres tipográficos más antiguos mostraban, en lo esencial, el mismo aspecto que nuestras imprentas hasta que la introducción de las máquinas cambió su carácter. El recinto se encontraba dominado por las grandes *prensas de madera* de roble, fijas al suelo y al techo. La platina se prensaba sobre la hoja de papel colocado sobre la composición; la prensa funcionaba por medio de un pesado huso de madera y se necesitaba una fuerza considerable para obtener la requerida presión. La *platina* era considerablemente menor que la forma sobre la que se colocaba la composición, y la impresión por lo tanto no podía alcanzar por regla general a todo el pliego, sino

que éstos debían ser impresos por separado en partes que luego ponía en orden el encuadernador.

La composición se realizaba según el mismo principio que la composición a mano de la actualidad. Se la entintaba con la ayuda de un par de almohadillas de cuero con manijas, llamadas *balas,* análogas a las empleadas para los libros xilográficos. Era necesaria mucha práctica para conseguir un entintado homogéneo y evitar al mismo tiempo que los tipos sueltos de la columna de la composición fuesen desbaratados por las balas, de modo que no se produjesen desigualdades y desórdenes en las líneas.



Imprenta del siglo XVII (según grabado en madera de Abraham von Werdt). A la izquierda se ve la composición; a la derecha, el entintado con almohadillas y la prensa.

El *grabado de los punzones* y especialmente el *vaciado* de los tipos fue sin duda el problema más difícil para Gutenberg y los otros viejos impresores; el núcleo del instrumento del vaciado, la *matriz,* donde se funde el tipo, estaba hecho de cobre o latón, que con el uso constante se iba desgastando, con lo que resultaba que los

tipos no tenían exactamente la misma dimensión, y ello producía serias dificultades en la composición de las líneas. Los tipos se hacían de una aleación de plomo, antimonio y bismuto, la misma utilizada hoy y resulta asombroso que ya Gutenberg inventase este material, que a la vez se presta con tanta facilidad a ser fundido, con lo que el vaciado puede realizarse rápidamente, y que una vez sólido es lo bastante duro para resistir la fuerte presión de la prensa.

Pero también bajo otros conceptos es admirable la rapidez con que ya Gutenberg aprendió a dominar la técnica tipográfica. Mientras, por ejemplo, el antes mencionado *Weltgericht* ofrece aún tipos desiguales y líneas de diferente longitud, otros impresos contemporáneos muestran una gran precisión en las formas de los tipos, una gran homogeneidad en los espacios entre ellos y la misma longitud en todas las líneas. Gutenberg desarrolló poco a poco un ingenioso sistema de escritura que no sólo incluía las siglas y letras dobles conocidas de los manuscritos, sino también una forma especial de tipos, carente de los rasgos finales corrientes en los tipos «nor-

Tipos de Gutenberg: corrientes, sin rasgos, dobles y abreviaturas (según Otto Hupp).

males». Estas letras se utilizaban cuando dos tipos, uno con rasgo a la derecha, otro con rasgo a la izquierda, se encontraban unidos entre sí; se sustituía entonces uno de ellos con otro de forma roma, con lo que se conseguía que el espacio entre las dos letras no fuese mayor que los otros. No hay que decir que la composición con un número tan elevado de tipos diferentes debe de haber sido muy trabajosa, así como el vaciado de los tipos debe de haber exigido gran paciencia y sentido de precisión.

Los libros impresos más antiguos

Muchos de los libros impresos más antiguos son de gran importancia artística, debido en particular a que se encuentran apoyados en la tradición de los manuscritos medievales. Naturalmente, los primeros impresores tomaron como modelos los manuscritos; de acuerdo con éstos grababan los tipos, imitaban exactamente la confección de la página y en aquellas cosas en que no era posible el auxilio de la imprenta —la ejecución de iniciales y otras ornamentaciones—, buscaron la colaboración de los viejos métodos y admitieron la paleta de los iluminadores. De esta forma lograron en grado asombroso trasladar por completo la apariencia del códice de pergamino medieval al libro impreso y producir obras que no desmerecen en belleza junto a los manuscritos iluminados. Basta con echar una mirada a la mencionada *Biblia* impresa por Gutenberg en dos volúmenes tamaño folio *en 1456,* para comprobar la exactitud de lo que queda dicho. Si no se presta gran atención podría creerse que se está ante un manuscrito. Esta Biblia suele llamarse *de las 42 líneas,* porque éste es el número de líneas por columna que suele haber en sus páginas, pero también se la conoce por la *Biblia de Mazarino,* ya que el primer ejemplar de que se tuvo noticia fue descubierto en la biblioteca de aquel cardenal francés. Sus páginas (que son más de 1.200) están divididas en dos columnas y el tipo es el de letra gótica característica de los gran-

des manuscritos litúrgicos de lujo del gótico tardío, con sus poderosas y robustas formas angulares (llamadas en sus mayores tamaños *tipo de misal* o *de canon*). El impresor ha dejado en blanco espacios para las rúbricas, iniciales y orlas, para que más tarde puedan ser iluminados; aunque en parte de los ejemplares se encuentran epígrafes enteramente impresos en rojo (los títulos escritos en rojo de los manuscritos recibían el nombre de *rúbricas,* de *rubrum,* rojo). Se conoce la existencia de 46 ejemplares de la Biblia de Gutenberg, de ellas 12 impresas en pergamino. [En España se conserva un ejemplar en la Biblioteca Pública de Burgos y otro, sólo del tomo segundo (Nuevo Testamento), en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Impresas en papel. Impresa en vitela hay en la Biblioteca Nacional de Madrid un ejemplar de la Biblia de Fust y Schöffer, 1462, de 48 líneas, con una llamativa miniatura.] Lo más probable es que la edición fuese tan sólo de 120 ejemplares. Las raras veces que estas Biblias han salido al mercado han alcanzado precios fantásticos. En una subasta en Londres en 1897 se pagó por una tan sólo alrededor de 800.000 pesetas, pero en 1926 un americano compró el ejemplar del monasterio austríaco de Melk por 120.000 dólares y lo donó a la Universidad de Yale, y recientemente fue vendido un ejemplar de una biblioteca privada inglesa a América por más de 10 millones de pesetas. Otra famosa edición de la Biblia, la llamada de *Schellborn,* de 1459 ó 1460, tiene 36 líneas por columna; se conservan sólo 13 ejemplares. Fue impresa en Bamberg, quizá por Gutenberg; en todo caso, se emplearon tipos utilizados por él.

Aún más espléndido que estas Biblias es el citado *Psalterio* (conteniendo los Salmos de David) de Fust y Schöffer, *de 1457,* que significó la cumbre de la imprenta primitiva. Es además el primer libro impreso que contiene información acerca de dónde y por quién lo fue; su colofón dice, en traducción abreviada: «Este psalterio ha sido producido mediante la artística invención de imprimir y producir letras sin ningún escrito de pluma y a

la gloria de Dios acabado por la diligencia de Johann Fust, vecino de Maguncia, y Peter Schöffer, de Gernsheim, en el año 1457 la víspera de la Asunción (14 de agosto)». Hay muchas razones, sin embargo, para creer que Gutenberg puede haber comenzado la obra y que en el taller de Fust y Schöffer sólo fue terminada.

De los términos del colofón se desprende que se trata de un libro enteramente salido de las prensas, incluso las iniciales de extraordinaria belleza, impresas en rojo o rojo y azul, que parece no estaban talladas en madera, sino en metal. El psalterio lleva la primera *marca de* impresor conocida, los escudos de los dos impresores colgados de una rama; más adelante se hizo general la costumbre de que los impresores firmasen su obra con monograma o imagen que podía tener un gran efecto decorativo. Se conocen sólo 18 ejemplares del psalterio de Maguncia; todos están impresos en pergamino pero con numerosas variantes. El ejemplar más hermoso se encuentra en la Biblioteca Nacional de Viena.

Otra obra célebre atribuida por muchos a Schöffer, en 1460, es el *Catholicon* de Johannes Balbus, especie de diccionario impreso con una peculiar letra pequeña. Consta que Schöffer fue el impresor de una edición posterior, pero no hay datos para atribuirle la impresión de la primera.

La imitación de los manuscritos fue, como se ha dicho, una característica de los primeros impresos, y esta imitación se extiende también a la ausencia de un título propiamente dicho; el texto comienza simplemente en la primera página con las palabras introductorias *incipit* o *hic incipit*. Una rara excepción a esta regla la constituye el libro ya mencionado, que lleva el título *Eine Mahnung der Christenheit wider die Türken* («Llamada a la cristiandad contra los turcos»), impreso en 1454 y del que sólo se conservan un ejemplar (en la Biblioteca del Estado de Munich); su título se encuentra impreso en la parte superior de la primera página (una verdadera portada no comienza a emplearse hasta alrededor del año 1470). *Eine Mahnung* contiene, en forma de calen-

dario, exhortaciones a los Estados cristianos para que luchen contra los turcos, que el año anterior habían conquistado Constantinopla, esta publicación, como muchas otras redactadas en alemán en los primeros tiempos de la imprenta, tuvo un fin propagandístico y fue concebido para un amplio público.

Introducción del grabado en madera. Los libros ilustrados más antiguos

Pronto los libros impresos comenzaron a alejarse del ejemplo de los manuscritos y se pasó a imprimir *ilustraciones* en el texto, en vez de dibujarlas después de haber sido éste impreso. Ya era conocida la impresión de ilustraciones por los libros xilográficos, que aún se encontraban muy difundidos en las primeras décadas de la imprenta, en las que las ilustraciones se grababan en la plancha al tiempo que el texto. Como es natural, estas ilustraciones grabadas en madera fueron incorporadas rápidamente a los libros impresos con tipos sueltos, de forma que las planchas en las que se habían grabado las ilustraciones se incorporaban a la columna y se imprimían a la vez que la composición o bien inmediatamente después de una nueva impresión. No hay duda, sin embargo, de que al comienzo no se consideraron estas ilustraciones más que como esbozo para la iluminación que después se daría a los grabados.

El primer impresor de quien se tiene noticia que haya empleado el grabado en madera en sus libros fue el ya mencionado Albrecht Pfister, de Bamberg, quien es probable que en un principio se ganase la vida con la iluminación de láminas de santos, naipes y otros impresos xilográficos y que, por lo tanto, era experto en las ilustraciones grabadas en madera. Ya en 1461 publicó un librito popular con muchos grabados en madera, el *Edelstein* («Piedra preciosa»), de Ulrich Boner, colección de fábulas, que además tiene el interés de ser el libro más antiguo impreso en alemán; sólo se conservan actualmen-

te dos ejemplares de él. En sí mismo el grabado en madera se presta admirablemente a asociarse con la imprenta; en especial se combinan los trazos vigorosos del grabado de madera con los esbeltos tipos góticos para formar una unidad de gran efecto decorativo. Pero el objeto de las ilustraciones en los libros de Pfister y sus contemporáneos no tendía en absoluto a un efecto decorativo; las estampas pueden ser consideradas como auténticas ilustraciones, que servían para explicar el texto a los lectores sencillos a los que se destinaban tanto estos libros como los xilográficos, y lo mismo se aplica a las estampas con que un impresor de Augsburgo, Günter Zainer, ilustró multitud de libros alemanes populares y de devoción, publicados por él y de los que hubo gran demanda. Zainer fue también el primero que generalizó las iniciales ornamentales grabadas en madera.

Ocurre con bastantes de estos libros del período primitivo que un mismo grabado se utiliza para ilustrar cosas muy diferentes; la misma figura puede con frecuencia representar una serie de personajes distintos, etcétera. Quizá influyeran en ello razones de economía; el grabado de una ilustración en una plancha de madera de peral o de haya era un trabajo que llevaba su tiempo, incluso para una mano experta. Pero quizá fuese más bien la fantasía del dibujante lo que fallaba. Con toda su torpeza los grabados en madera de los libros de Pfister y otros de la época primitiva de la ilustración no se encuentran absolutamente desprovistos de valor artístico; al contrario, quizá hoy ofrezcan especial atractivo por su originalidad y primitivismo. De todas maneras su parentesco con las estampas de santos grabadas en madera y con las ilustraciones de los libros xilográficos es indudable, pero al mismo tiempo llevan en ellos el germen del arte del grabado en madera alemán, que tal esplendor alcanzaría unas décadas más tarde, teniendo como los más grandes representantes nacionales a Durero y a Holbein, y que en Italia se dirigiría por nuevos caminos.

Un paso en la progresión desde el primitivo grabado en madera al período de Durero está representado por

la *Biblia de Colonia* de 1478, la más famosa de las Biblias ilustradas que a lo largo del tiempo han hecho época en la historia del arte del libro. Sus 125 ilustraciones fueron dibujadas por un artista eminente cuyo nombre se desconoce como también el del magnífico grabador que realizó sus dibujos en la madera. Nos encontramos aquí con que, al contrario de lo que sucede en los libros mencionados, el grabado en madera no se limita a formar predominantemente las líneas de contorno, sino que con un rico *sombreado* concede forma material a las figuras. Y las figuras poseen una vida como no se conoce en las ilustraciones anteriores. Todas las ilustraciones de la Biblia de Colonia fueron utilizadas en 1483 por Anton Koberger, Nuremberg, y obtuvieron por este medio una gran difusión y una fuerte influencia sobre la ilustración de la Biblia en tiempos posteriores.

Otros grandes libros ilustrados de las últimas décadas del siglo XV marcan hitos en el camino hacia la época de esplendor del grabado en madera, como la muy amena narración del viaje a Tierra Santa de Bernhard von Breydenbach (1486), donde por primera vez encontramos mencionado el nombre del artista, Erhard Reuwich, que ha dibujado las imágenes y también por primera vez ilustraciones tomadas de la realidad que pretenden reproducir las características individuales de las diferentes ciudades y paisajes. Además del libro sobre plantas medicinales *Gart der Gesundheit* (*Hortus Sanitatis,* «Jardín de la salud», 1485), publicado por Schöffer y cuyas láminas de plantas también se atribuyen a Reuwich, se encuentra la famosa *Weltchronik* («Crónica Universal») de Hartman Schedel, impresa por Koberger en 1493; con cerca de 1.800 grabados en madera es uno de los libros más ricamente ilustrados que se hayan publicado nunca; los dibujos son debidos, entre otros, al maestro de Durero, Michael Wohlgemuth. Todavía en estos libros los grabados se limitan a servir de vehículo a la iluminación; se encuentran varios ejemplares de ellos ilustrados de esta forma. Pero en la época de Durero desaparece esta reminiscencia de los días de los manuscritos ilumi-

nados, y las ilustraciones en blanco y negro predominan casi absolutamente en los libros, hasta ser sucedidas por los grabados al aguafuerte.

Desarrollo de la imprenta en Italia. Establecimiento de la letra romana. La ornamentación de Ratdolt

Poco después del saqueo de Maguncia los adeptos al arte de la imprenta aparecieron en otros países. *Italia,* con una vida literaria tan rica, fue, naturalmente, la primera que los atrajo y en 1465 dos discípulos de Schöffer, Conrad Sweynheim y Arnold Pannartz, establecieron una imprenta en un convento de Subiaco, cerca de Roma, y emplearon en ella una letra gótica, que modernamente ha servido de modelo para uno de los alfabetos de John Hornby, diseñado para la Ashendene Press. Sólo durante dos años permanecieron Sweynheim y Pannartz en *Subiaco;* ya que fueron invitados a trasladarse a *Roma,* en donde publicaron durante los siete años siguientes una larga serie de libros, que comprendía según sus propias declaraciones 36 obras con un total de 12.475 volúmenes, esencialmente ediciones de clásicos latinos. Emplearon un nuevo tipo, el *romano,* que al contrario del gótico, estaba inspirado en la letra humanística, basada, como se ha dicho, en la minúscula carolina, la que a su vez derivaba en origen de la minúscula romana. La letra romana (*antiqua*) es, por lo tanto, una escritura que recuerda mucho las inscripciones de los antiguos monumentos romanos. Tiene formas redondeadas sin ángulos ni aristas y por ello es más sencilla de grabar y de más fácil lectura que la letra gótica. Su estilo antiguo la hace más clara y elegante, pero también más sobria, y carece de la plenitud, la vida y la alegría que caracterizan a muchos de los tipos góticos y que armonizan tan cabalmente con el vigoroso grabado en madera.

Una larga serie de impresores alemanes siguieron las huellas de Sweynheim y Pannartz en Italia durante las décadas siguientes y se establecieron parte en Roma (en-

tre otros, Ulrich Han, que en 1467 imprimió el primer libro en Italia con grabados en madera), y parte en otras ciudades importantes. El gran centro comercial de *Venecia* ofrecía óptimas oportunidades para una fecunda actividad y en ella encontramos también desde 1469 una legión de impresores, de los que muchos lograron celebridad, como los hermanos Johann y Wendelin de Spira, que imprimieron uno de los primeros libros en italiano, los sonetos de Petrarca. Además, el grabador francés Nicolás Jenson, que en 1458 había sido enviado por el rey Carlos VII a Maguncia para aprender el nuevo arte. Más tarde emigró a Italia y quizá tallase la letra romana empleada por Sweynheim y Pannartz. Para su uso personal diseñó otra romana, que le ha proporcionado fama como uno de los tipógrafos más eminentes de todos los tiempos; también ha sido imitada una y otra vez, especialmente por tipógrafos ingleses y americanos, en los tiempos más recientes.

Jenson trabajó, como se ha dicho, en Venecia, donde también estableció una imprenta otro alemán, Erhardt Ratdolt, de Augsburgo, en 1476, quien, junto con Jenson y los hermanos Johann y Wendelin de Spira, contribuyeron a dar a la ciudad la preeminencia durante el primer período de la imprenta italiana. Los libros de Ratdolt de hacia 1470 inauguran el arte veneciano del grabado en madera, que tuvo un rico desarrollo durante las décadas siguientes. Sus *orlas* e *iniciales* grabadas en madera son las primeras de indiscutible carácter renacentista; en ellas se vuelven a encontrar los motivos antiguos de los manuscritos del Renacimiento, pero no tan sólo como imitación; el grabado en madera emplea el blanco y negro con gran arte y por ello pueden aquéllas competir con la resplandeciente riqueza de colores de los manuscritos. Incluso tras la marcha de Ratdolt de Italia, en 1486, siguió en activo su influencia; se encuentran en los años siguientes gran número de libros cuya página nicial, igual que en los de Ratdolt, queda encerrada completamente en una amplia orla renacentista y con brillante fantasía se varían los motivos: columnas y jarrones,

hojas de acanto y de vid, animales fantásticos, cabezas de personajes y máscaras, etc.; a ello hay que agregar las más bellas iniciales, en blanco sobre fondo negro, enmarcadas en un rectángulo. A pesar de su riqueza, la decoración nunca perjudica al texto; al contrario, se produce la armonía más feliz entre ambas partes. En el campo humanista italiano, sobre todo en Venecia, el temprano arte alemán del grabado estableció de esta forma una fecunda alianza con la concepción estética del Renacimiento, y en un período asombrosamente corto produjo un arte del libro de una belleza nunca igualada en el terreno de la imprenta. No obstante las experiencias acumuladas





Iniciales de Ratdolt, de hacia 1486.

a través de los siglos y a pesar del considerable mejoramiento del material, no podemos pensar hoy día en la posibilidad de realizar obras que puedan ponerse a la altura de estos impresos venecianos de hacia 1500.

La importancia de los libros de Ratdolt se basa en sus elementos puramente decorativos, pero el arte de la ilustración también alcanzó pronto un vigoroso desarrollo en la imprenta italiana. El propio Ratdolt imprimió muchos libros ilustrados y ostenta el mérito de haber sido el primer impresor que intentó la difícil *impresión policroma* —si se exceptúan las iniciales a dos colores del psalterio de Maguncia—; algunas de sus ilustraciones están impresas a cuatro colores por medio de una plancha distinta para cada color. Especialmente famoso entre los primeros libros ilustrados italianos es, además, la traduc-

ción de la Biblia por Niccolò de Malermi, de 1490, cuyos numerosos grabados en madera pequeños y finamente tallados muestran influencias de la Biblia de Colonia. Esta obra, con los libros de Ratdolt y las ediciones ilustradas de Dante y Boccaccio, anuncian la gran época del libro italiano, el período aldino.

Desarrollo de la imprenta en otros países

El arte de la imprenta llegó a los otros países, aparte de Alemania e Italia, en los años posteriores a 1470. En los *Países Bajos* los primeros libros fueron probablemente impresos en *Utrecht,* pero no ofrecen fecha ni nombre de impresor. Los libros holandeses, como los alemanes, se encuentran impresos con diferentes variantes de letra gótica; una de estas variantes, derivada de los manuscritos italianos y que también es frecuente en la imprenta italiana, tiene típicas formas redondeadas y se llama por ello *gótica redonda* (rotunda). El más famoso de los impresores belgas primitivos es Colard Mansion, de Brujas; originalmente librero y copista, comenzó en 1475 a imprimir libros, para los que utilizó letras grabadas según manuscritos flamencos.

El arte holandés del grabado en madera cuyo desarrollo fue fomentado por la gran producción de libros xilográficos de aquel país, obtuvo un momento de auge, intenso pero breve. Una obra ilustrada con especial belleza es *Le chevalier délibéré,* de Olivier de la Marche, de 1486, que trata de Carlos el Temerario, duque de Borgoña, y se supone fue impreso por Gotfried van Os, de Gouda, el mismo que más adelante encontraremos en Copenhague con el nombre de Gotfried af Ghemen.

El primer impresor *inglés,* William Caxton, fue en sus comienzos mercader en paños, pero más tarde se aficionó a la literatura y se convirtió en un experto traductor; ello le llevó a ocuparse de la impresión a mano, que aprendió, primero en Colonia, más tarde en el taller del citado Colard Mansion, en Brujas. En 1486 regresó

a Inglaterra y se estableció en Westminster, donde imprimió unos 100 libros, no solamente sus propias traducciones, sino también obras de autores del país, como los *Canterbury Tales,* de Chaucer.

En contra de lo que pudiera suponerse, la imprenta no se estableció en *Francia* hasta 1470, en que dos profesores de París invitaron a tres alemanes, Miguel Freiburger, Ulrich Gering y Martín Krantz, a fundar un taller tipográfico en la Sorbona, con el encargo de que imprimiesen una serie de textos latinos, necesarios a la Universidad. En compensación de la tardanza, el nuevo arte se expandió rápidamente y hacia 1500 París contaba con unas 70 imprentas. La mayor parte de las imprentas francesas del tiempo de los incunables utilizan caracteres góticos, pero algunos de los textos muestran el influjo de los manuscritos franceses. Esto se aplica, entre otros, a los caracteres utilizados por Jean Dupré, cuya primera obra, un misal para París, es de 1481. Fue además el iniciador de los libros de horas impresos, que en su aspecto copiaban fielmente los manuscritos (por lo que solían imprimirse sobre pergamino y estar enriquecidos con orlas e imágenes que, aunque realizadas en grabado en madera o metal, se asemejaban a las de los manuscritos iluminados) y, como éstos, estaban pintados en colores y dorados. A finales del siglo XV se editaron a centenares y estuvieron en gran demanda; tan sólo el importante editor Antoine Vérard publicó cerca de 200 y produjo una serie de «petites heures» y de «grandes heures» o «heures royales», estas últimas con ilustraciones especialmente lujosas. Del taller de Vérard salieron además muchas crónicas ilustradas, novelas de caballerías y narraciones; se ignora hasta qué punto intervino él mismo en su impresión. Lo mismo puede decirse del editor Simon Vostre, quien en los últimos años del siglo XV introdujo en sus libros de horas el grabado en metal, cuyo fondo parecía sembrado de puntos blancos, lo que le concedía mayor riqueza. En las orlas en torno a las oraciones por los difuntos utilizó la serie de escenas conocidas como «La danza macabra»;

en 1485 un editor de París las publicó independientemente y constituyeron un gran éxito.

Aparte de París, sólo la importante ciudad comercial de *Lyon* podía pretender reunir imprentas de consideración; allí trabajó, entre otros, Johannes Trechsel, que empleó como corrector al docto Josse Bade (Jodocus Badius Ascensius), quien, en 1503, fundó su propia imprenta en París y editó no menos de unas 700 obras.

Hacia el mismo tiempo que los Países Bajos y Francia comenzaron a participar en el arte de la imprenta, llegó ésta a *España* y, finalmente, a *Alemania septentrional.*

[Maestros alemanes introdujeron en España el arte de imprimir. Es posible que Juan Párix de Heidelberg, antes de su actividad conocida en Toulouse (Francia), haya impreso en Castilla, y más precisamente en Segovia, en 1472, las actas de un sínodo celebrado en esta ciudad. Aparte del *Sinodal* impreso, no hay documentación demostrativa del paso de Párix por España. Sí la hay relativa a Enrique Bótel (Enrique de Sajonia), Juan Plannk (Juan de Salzburgo) y Pablo Hurus (Pablo de Constanza), maestros impresores que actuaban en Barcelona y Zaragoza hacia 1473. También está documentada la existencia de un taller de imprenta en Valencia financiado por Jacobo de Vitzlant; en aquél se imprimirían una *Etica* de Aristóteles en 1473 y otros libros anteriores a las famosas *Obres e trobes en labors de la Verge Maria,* de 1474, y al *Comprehensorium Johannes,* primer impreso español fechado: Valencia 23 de febrero de 1475.

Las obras impresas en España en el primer período utilizan curiosamente tipos de letra romana; pronto los tipos góticos se harían casi exclusivos y son característicos de la imprenta española del siglo XV (y aun parte del XVI). Dentro del siglo XV se abrieron imprentas en varias ciudades más, entre ellas, la universitaria Salamanca, y Sevilla, ciudad comercial y puerto hacia el Nuevo Mundo. Ya en el siglo siguiente, el obispo Zumárraga provocaba el establecimiento de impresores españoles en México (1533).]

En la Alemania del Norte hubo muchos y excelentes impresores que desarrollaron su actividad en la aún floreciente ciudad hanseática de *Lübeck*. El primer impresor establecido en ella fue Lucas Brandis; otros miembros de la familia Brandis trabajaron después no sólo en Lübeck, sino también en Merseburg, Magdeburgo y Leipzig y diseñaron un tipo especial de rotunda gótica que en diferentes variantes se extendió a toda la Alemania del Norte.

En 1483 imprimió Lucas Brandis un misal que le había sido encargado para la diócesis de *Odense,* al tiempo que la catedral de Copenhague había encargado otro a Schöffer en Maguncia. Otro de los impresores de Lübeck, Johann Snell, fue el primer impresor no sólo de Dinamarca, sino también de Suecia. Años después volvió otro impresor de Lübeck, Bartholomäus Ghotan, a establecerse en Suecia, donde imprimió un misal para la diócesis de Strängnäs (1487), y más tarde en Lübeck, por encargo del monasterio de Vadstena, una edición ilustrada de las revelaciones de Santa Brígida (1492); su discípulo y sucesor Johannes Fabri imprimió en 1495 el primer libro en sueco.

La imprenta más grande, no sólo de Lübeck, sino también de toda la Alemania del Norte, pertenecía a Stephan Arndes, que había sido aprendiz en Maguncia y más tarde trabajó en Perusa (Italia); entre sus obras más importantes hay que señalar la gran Biblia en bajo-sajón publicada en 1494, que contiene una serie de vigorosos grabados en madera.

El arte de la imprenta llegó a *Copenhague* hacia 1489 con el antes citado holandés Gotfried Van Os, que allí se llamó Gotfred af Ghemen y que allí trabajó hasta su muerte en 1510. Primero imprimió un *donato,* más tarde, entre otras, *Den danske Rimkrønike* («La crónica rimada danesa») (1495), el primer libro impreso en danés.

Las condiciones económicas de la imprenta primitiva. Los vendedores ambulantes

La historia de los primitivos impresores en Escandinavia ofrece buenos ejemplos de la *vida vagabunda* que muchos de los primeros impresores hubieron de llevar. La razón puede darse en parte en la circunstancia de que los cabildos y otras autoridades eclesiásticas llamaban a un impresor por un tiempo limitado para la edición de algún libro litúrgico, como vimos ocurrió con Snell y Arndes. Pero, en parte, el motivo de su vida errabunda se encontraba en la fuerte *competencia* desarrollada rápidamente, primero entre los impresores y los antiguos proveedores de manuscritos, pronto entre los mismos impresores. Los antes mencionados *stationarii* constituyeron con los copistas, iluminadores y encuadernadores un gremio para resistirse con todas sus fuerzas a ser eliminados; intentaron, con la ayuda de las Universidades, derribar a los nuevos competidores, pero —como hemos visto fue el caso en París— sin éxito. Todavía en los primeros tiempos, los manuscritos prevalecieron sobre los libros impresos; gozaban de mayor prestigio, exactamente como en la antigüedad los rollos de papiro lo tenían sobre los recién aparecidos libros de pergamino o, como en la actualidad, el libro compuesto a mano lo posee sobre el compuesto mecánicamente. Aún se consideraba el libro impreso, que podía producirse en muchos ejemplares, como algo más vulgar que el manuscrito, del cual sólo existía exactamente un ejemplar único, por muchas copias que de él se hiciesen. Muchos coleccionistas de este período de transición se mostraron también francamente hostiles al libro impreso y no consintieron en tenerlos en sus colecciones, como, por ejemplo, el antes mencionado duque Federico de Urbino. Incluso la circunstancia de que los primeros impresores aspirasen con tanta fidelidad a copiar los manuscritos, contribuyó también sin duda a explicar la alta estima en que se tuvo a éstos.

Pero, a pesar de todo, el libro impreso ganó terreno con impresionante rapidez. En una biblioteca como la de Corvino, en Hungría, los manuscritos predominaban con mucho, pero figuraba también un considerable número de libros impresos. Y, como hemos visto, la Iglesia comenzó pronto a utilizar la imprenta y aun en muchos conventos se fueron estableciendo poco a poco imprentas en sustitución de los talleres de copistas. Incluso el humanismo italiano, a pesar de su afición por el manuscrito, supo rápidamente aprovechar las ventajas del nuevo arte de reproducción mecánica y los beneficios que representaba. Pero a este asombroso desarrollo de la imprenta sucede una creciente competencia, tanto mayor cuanto que ninguna ley protegía los derechos de los editores; cualquier libro de éxito podía ser *reimpreso* por otros. Los *bajos precios* a que podían ser vendidos los libros impresos —de una quinta a una octava parte del precio de un manuscrito análogo —habían, por otra parte, ampliado considerablemente el mercado del libro; no es puramente accidental que tantas obras del período más antiguo sean de tipo popular: crónicas y fábulas, libros de devoción y de profecías y otros análogos, los que, redactados en las respectivas lenguas nacionales y con sus ilustraciones, eran difundidos entre las gentes del pueblo, que hasta entonces se habían encontrado casi completamente excluídas del círculo de compradores de libros. A pesar de ello, este nuevo público no era lo bastante numeroso ni tan dispuesto a la compra como para absorber la formidable corriente de libros producidos, y que tenían que vencer la notoria competencia de los xilográficos. En Italia obtuvieron un mediano éxito, pero en los restantes países puede afirmarse que la mayoría de los impresores no lograron grandes ganancias, por lo que tuvieron con frecuencia que trasladarse de un país a otro con su material; éste comprendía también el aparato de fundición, porque los impresores primitivos tenían que hacer ellos mismos el vaciado de los caracteres que utilizaban, si no les era posible adquirir el material de un compañero declarado en quiebra, y con

frecuencia tenían también que diseñar sus propias letras. Se calcula que unos 30.000 libros diferentes vieron la luz en el período anterior al año 1500, y aunque las tiradas de la mayor parte oscilasen de un centenar a un millar de ejemplares, se trata, sin embargo, de una producción sobremanera extensa.

En los primeros tiempos el impresor era por lo general su propio *librero:* él mismo se preocupaba de la venta de los libros que imprimía. Pero pronto hicieron su aparición los *vendedores ambulantes,* que iban de ciudad en ciudad ofreciendo los libros comprados a los impresores; caso de que en una ciudad se celebrasen fiestas religiosas, ferias, mercados u otros acontecimientos que atrajesen al público, los vendedores sabían aprovechar perfectamente la oportunidad. Se han conservado prospectos de estos vendedores nada menos que de 1470; anuncian su llegada a la ciudad y enumeran los libros que comprende su carga, para finalmente rogar a los clientes que inspeccionen las existencias en la posada donde paran. Sólo aquellos impresores que podían trabajar en cantidades lo suficientemente grandes y disponían de recursos para ofrecer existencias continuas en las grandes ciudades comerciales, como, por ejemplo, Schöffer en Francfort y París —pues la literatura latina no quedaba limitada en su venta a un solo país—, podían obtener beneficios de su actividad.

Francfort, con Colonia y Estrasburgo, se convirtieron en animados centros del comercio del libro; en la última ciudad actuó, entre otros, Adolph Rusch, que no sólo imprimió libros él mismo, sino que también contrató a otros impresores para trabajar en su editorial; pagaba sus trabajos con doble cantidad de pliegos de papel en blanco. El más importante de todos estos impresores-editores fue Anton Koberger, ya citado antes; su establecimiento en Nuremberg fue el principal de la época en Alemania; en Italia dominó a fines del siglo el citado Nicolás Jenson en Venecia. A veces, la producción de una sola obra de importancia significó la asociación de un impresor, un xilógrafo y un capitalista; los primeros

aportaban trabajo; el último, dinero. Entre los impresores de esta primera época se encuentran varios con una importante formación bibliográfica y con frecuencia eminentes figuras trabajaron para las grandes imprentas como editores o correctores *(castigatorii)* de los textos clásicos, de los que más adelante veremos ejemplos.

En las grandes ciudades comerciales —en especial, además de las nombradas, Augsburgo, Leipzig y Basilea— se establecieron, ya a finales del siglo XV, algunos libreros *(comisionistas)*, cuya actividad era la misma que la de los vendedores ambulantes, con la sola diferencia de que no viajaban, sino que tenían residencia fija, lo que les permitía encontrar suficientes clientes en la ciudad. Igual que los vendedores ambulantes, obtenían de los editores cierta rebaja sobre las obras de mayor importancia; de lo contrario, el editor percibía el precio íntegro según el número de pliegos y el pago se efectuaba por lo general al contado o con medio año de crédito. En compensación, no había precios fijos de venta; variaban de un lugar a otro, dependiendo sólo de la demanda y de la pericia del agente como vendedor. Por lo general, el comercio de libros no fue especialmente lucrativo y a él se dedicaron demasiados, porque los encuadernadores fueron con frecuencia también libreros.

El estudio de los primeros libros impresos (incunables)

Los primeros libros impresos se llaman *incunables* (del latín *cunabulum* = cuna), porque proceden de la infancia del arte de la imprenta. Con frecuencia se emplea también el término *paleotipos* (impresión arcaica), pero mientras éste puede ser aplicado a todos los impresos antiguos, tan sólo son incunables los libros impresos antes del año 1501; en lo que respecta a Escandinavia, donde el arte se introdujo hacia 1480 y tantos, el período incunable se extiende sin embargo hasta 1550. Los incunables ofrecen interés, naturalmente, por los textos que contienen, no menos aquellos que representan

las primeras ediciones impresas de manuscritos medievales. Pero, aparte de ello, son de una gran importancia para el estudio de la historia de la imprenta primitiva. Sin embargo, hasta el siglo XVIII, no comenzó el interés por los incunables como obra tipográfica; a lo largo de las tres últimas generaciones se ha avanzado grandemente en su estudio. Por medio de una detallada comparación entre las formas y tamaños de los diferentes caracteres, se ha logrado establecer el lugar de origen de muchos de los incunables que no contienen información de dónde y cuándo fueron impresos. Abundan las pequeñas variantes que, tras una detallada inspección, permiten caracterizar los tipos más antiguos; así como en los manuscritos pueden distinguirse las diferentes características de las escuelas de copistas, aun dentro de una misma clase de escritura, de igual forma, las letras de los antiguos impresores muestran pequeños distintivos que permiten el diferenciarlas, aunque todas correspondan, bien al tipo gótico o a la letra romana. Cuando ya las imprentas tomaron residencia fija, se presenta la dificultad de que, con frecuencia, un impresor ha sucedido a otro en el uso de los tipos o las matrices de éstos; como hemos visto, no se deben, por ejemplo, atribuir a Gutenberg todos los impresos hechos con su material, y una reserva análoga debe de emplearse en otros muchos casos.

La encuadernación estampada con planchas

Con el desarrollo de la imprenta comenzó, como hemos visto, una nueva época para los libreros, pero también se abre un nuevo capítulo en la historia de la *encuadernación:* el desarrollo de ésta como una industria con organización especial. En el siglo siguiente a la invención de la imprenta fue corriente que los impresores encuadernasen también sus libros; especialmente los libros producidos por las grandes imprentas estaban encuadernados, pero, por lo general, fue personal especia-

lizado el que también en ellas se ocupó de la encuadernación. Se sabe que Ratdolt, Caxton, Koberger y otros más empleaban encuadernadores dentro o fuera de sus imprentas.

Cuando los libros impresos llegaron a ser más numerosos y más baratos en su producción, ocurrió lo mismo con los métodos de encuadernación; se buscó una encuadernación que fuese más barata que la en frío antes mencionada, en la que la decoración consistía en muchos hierros pequeños, cuya impresión era tarea prolija. En el último tercio del siglo xv se comienza en *Holanda* a realizar encuadernaciones en las que la decoración de toda una tapa se grababa en una plancha de metal, que con una prensa de troquel se imprimía sobre la tapa de una sola vez. Era sólo una variante del estampado en frío, y las figuras se grababan incisas en la plancha, como los pequeños hierros de antes, de forma que la decoración quedaba en relieve sobre el cuero. Los temas eran figuras de santos, ángeles, pájaros, ramas en flor, figuras grotescas de animales, armaduras, etc. Cuando las dimensiones de la cubierta eran excesivas para ser alcanzadas en su totalidad por la plancha, se imprimía en dos o cuatro veces y los posibles espacios se llenaban con pequeños filetes estampados.

Estas encuadernaciones *(gofradas)* podían, naturalmente, ser realizadas con mayor rapidez y menor coste que las estampadas con hierros pequeños, por lo que pronto se generalizaron en Holanda y las tierras del Rhin. En el resto de Alemania, por el contrario, tardaron considerablemente en usarse en gran escala; siguió la costumbre de decorar los centros con rombos y rellenar éstos con pequeños hierros; en el marco en torno al centro se solía imprimir alguna inscripción, una cita bíblica o el nombre del encuadernador. Trabajos tales se hacían en los conventos, y parte de estas encuadernaciones monásticas contienen en la decoración hierros con el nombre o la marca del monasterio, lo que permite determinar su procedencia. Pero después de introducirse la imprenta, la encuadernación dejó de ser una ocupación

para monjes o para los encuadernadores adscritos a las Universidades; se convirtió en un oficio civil y, desde finales del siglo XV, se conservan los nombres de muchos encuadernadores alemanes laicos en las leyendas que forman parte de la decoración, por ejemplo, el de Lübeck, Heinrich Coster, cuya marca proclama: «Hainz Coster te encuadernó», o el de Erfurt, Johan Fogel, de quien consta el haber encuadernado dos ejemplares de la Biblia de las 42 líneas.

Los encuadernadores ambulantes —porque también muchos de ellos siguieron, al igual que los impresores, una vida errabunda— llevaron la encuadernación con plancha, de Holanda, a *Francia* e *Inglaterra*. Mientras las realizadas en la imprenta de Caxton se encuentran aún decoradas con pequeños hierros, sus sucesores, en especial los maestros impresores de Cambridge, practican casi exclusivamente el gofrado, en el que se realizaron grandes progresos desde el punto de vista artístico.

El arte oriental del libro y su influjo en Italia

Una evolución completamente diferente y de mayor importancia sufrió al mismo tiempo la encuadernación en *Italia*. A través de Venecia y de otras ciudades comerciales se mantenía una activa relación con el Oriente y, a finales del siglo XV, justamente cuando, como hemos visto, la imprenta, bajo el influjo del Renacimiento, había alcanzado un considerable desarrollo, llegaron a Italia encuadernadores orientales.

Lo que enseñaron estos encuadernadores *orientales* a sus colegas de Italia fue, en parte, diferentes características técnicas, en parte, nuevos temas decorativos. Al hablar aquí de Oriente, nos referimos sólo a su parte islámica. En China, India y restantes países en relación con ellos, no se empleó la encuadernación; los libros chinos lo más que alcanzaban —y alcanzan hoy día— era una cubierta de papel de color o de seda, y las pequeñas hojas indias de palma eran reunidas para formar un

libro por medio de dos tapas de madera más o menos decoradas. Pero en el mundo mahometano se empleaba, como en Europa, la encuadernación de cuero, y los persas, en especial, fueron maestros en realizarla y decorarla.

Los *persas* ocupan por lo demás una posición eminente en el terreno del arte del libro. Ya en tiempo de Tamerlán y sus sucesores fue practicada la caligrafía con gran arte y precisamente en el siglo XV alcanzó la miniatura persa un período de esplendor, que por lo demás continúa en forma aún más refinada a lo largo de los dos siglos siguientes. No se pintaban sólo las ilustraciones, sino que se ornamentaba también la primera página de texto con una rica decoración de colorido deslumbrante (la llamada *ser-i-lauh*), compuesta de minuciosas y estilizadas flores y hojas ornamentales o de los característicos *arabescos* del Islam. En estrecha conexión con el brillante desarrollo del arte de la miniatura se encuentra el arte de encuadernación de los persas. En la *encuadernación persa* la tapa posterior se prolonga para formar una solapa que se dobla sobre la mitad de la tapa anterior y que interviene en la decoración de ésta. La ornamentación de las tapas se compone fundamentalmente de un centro de forma almendrada y cuatro ornamentos simétricos en los ángulos —o sea, el mismo principio ornamental tan conocido de las alfombras persas—. Tanto el centro como los ángulos se encuentran sembrados de diminutas hojas y flores estilizadas, arabescos o entrelazados, el conjunto estampado en el cuero y en la mayor parte de los casos *dorado* con panes o polvo de oro. Además, los huecos entre los ornamentos estampados se adornan con frecuencia con temas vegetales pintados en oro.

Ni la solapa ni el dorado eran originarios del Islam, sino que procedían de la encuadernación copta; lo que hizo el Islam fue divulgar los modelos coptos. La encuadernación islámica más ricamente decorada de los siglos XIV y XV, muestra una sensibilidad tan desarrollada de la ornamentación de las tapas y una técnica tan

espléndida, que se coloca por encima del nivel alcanzado hasta entonces por la encuadernación europea. De Persia se propagó el arte a las tierras occidentales del Islam, entre otras, Turquía, y llegó también durante el siglo XV a influir el trabajo de los italianos y a conducir, por lo tanto, la encuadernación occidental por caminos totalmente nuevos; también la encuadernación árabe hecha en España puede citarse a este respecto. [La encuadernación llamada mudéjar o hispano árabe es muy característica: el adorno de las tapas está hecho por la técnica del gofrado, es decir, por medio de hierros en frío, sin dorar; las figuras geométricas entrelazadas van cuajadas de densos dibujos en forma de cuerdas en lazos o nudos. Hay una gran variedad de realizaciones; es muy famosa la encuadernación del *Misal toledano,* de la Biblioteca Nacional de Madrid, con un rosetón central dentro de un doble marco de cintas enlazadas. Existe una variante de este estilo de encuadernación en la que se combinan hierros góticos.]

Fue principalmente la *técnica del dorado* lo que los italianos aprendieron de sus maestros islámicos. Mientras hasta entonces toda la decoración de la encuadernación europea se había realizado por medio de la impresión en frío, se aprendió entonces a hacerla resaltar con el dorado, realizándolo, no como en el Islam, mediante la aplicación del oro con un pincel, sino estampando los panes de oro con hierros calientes. No debe de entenderse, sin embargo, que el estampado en frío fuese abandonado inmediatamente; la ornamentación en oro se utilizó en un comienzo con cierta cautela a la vez que la en frío, como fue el caso con los ya mencionados *corvinos,* las encuadernaciones pertenecientes al rey húngaro de ese nombre. Es seguro que parte de estas encuadernaciones fueron hechas en Budapest durante los años 1470-90, pero por un maestro que había conocido en el suroeste de Europa el estilo islámico, porque su decoración muestra indudables aspectos orientales, así como son sin duda las primeras encuadernaciones de Europa en que aparece el dorado. Pero, como se ha dicho, no

con carácter exclusivo, sólo el centro y los ángulos están dorados, mientras los filetes a lo largo de las tapas están estampados en frío.

En los «corvinos» pueden observarse los signos precursores de la *encuadernación italiana renacentista,* que se convertiría en el fruto maduro de sus relaciones con el Oriente. Una contribución esencial a su desenvolvimiento la prestó el gran impresor y editor Aldus, el más famoso de los impresores venecianos, cuyo número, ya antes de finalizar el siglo XV, alcanzaba el centenar y medio.

Aldo Manucio introduce la letra cursiva. El estilo aldino de ornamentación y encuadernación

Aldo Manucio, o como más tarde se hacía llamar: Aldus Pius Manutius, había estudiado tanto griego como latín y había escrito pequeños manuales gramaticales en estas lenguas, por lo que se encontraba equipado con toda la formación humanística cuando, hacia 1490, comenzó sus actividades como impresor y editor en Venecia, con el fin primordial de publicar ediciones críticas de los clásicos. El primer libro salido de su imprenta fue una edición de 1495 de una conocida gramática griega; se habían impreso con anterioridad libros griegos en Italia, pero mientras estos habían copiado la caligrafía de los manuscritos clásicos, Aldus introdujo unos caracteres griegos tallados siguiendo la escritura griega común de la época, con sus numerosas abreviaturas. El primer libro latino de la imprenta de Aldus fue el *Diálogo sobre el Etna,* de Pietro Bembo (1495), compuesto en caracteres romanos, modelo para posteriores tipos franceses, entre otros, los de Garamond.

Al principio dio Aldus a sus libros el formato corriente de folio o cuarto, pero con una edición de Virgilio de 1501 rompió abruptamente con las tradiciones y se dedicó a imprimir clásicos en un *formato* reducido, *octavo* —que casi puede ser llamado formato de bolsillo— y empleó además unos caracteres totalmente nuevos, que

convenían a las reducidas dimensiones de la página. Este tipo copia la cursiva manuscrita humanística, y fue, como la romana de Aldus, tallada por Francesco Griffo, de Bolonia. Puede ser más bien considerada como una variedad de la romana, ligeramente inclinada hacia la derecha, y se llama *cursiva;* sabido es que la cursiva se ha mantenido hasta nuestros días, aunque actualmente se utilice para distinguir palabras sueltas o líneas en un texto en romana. Cuando se habla de *aldinos* se piensa particularmente en estas pequeñas ediciones de clásicos impresas en cursiva, de las que Aldus, al correr de los

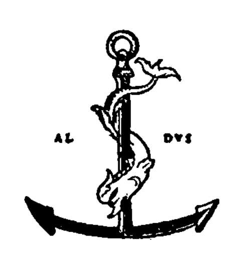


Aldo Manucio, según grabado del siglo XVI.

años, publicó muchas, entre ellas 28 *ediciones príncipes,* es decir, primeras ediciones impresas directamente sobre manuscritos antiguos inéditos. Al comienzo se cuidó él mismo del necesario trabajo filológico, pero más tarde, cuando su editorial fue en aumento, tuvo que buscar colaboradores y reunió un cuerpo de filólogos —llamado la «Aldi Neacademia»— en torno a su negocio y en su casa —no eran aún conocidas las relaciones puramente comerciales que más tarde se establecerían entre editores y escritores.

Gracias a las pequeñas y prácticas ediciones de Aldus pudieron los clásicos, y con ellos toda la cultura humanista, alcanzar una difusión mucho más amplia que hasta entonces, y los aldinos, con su atractivo emblema editorial —un delfín enroscado en un áncora— en la portada, se hicieron tan populares, que pronto surgieron imitadores; especialmente en Lyon se produjeron una gran cantidad de *falsos «aldinos»*, copias más o menos logradas, incluso con la marca editorial contrahecha. Los aldinos fueron utilizados, en especial, por la juven-







Tres célebres marcas de impresores: Fust y Schöffer, Aldo Manucio y Cristóbal Plantino.

tud estudiosa, y muchos de ellos, por lo tanto, han sufrido deterioro y son ahora de extrema rareza. Lo que les proporcionó su fama no fue sólo su formato o el nuevo tipo de cursiva, ni tampoco la impresión impecable ni el papel excelente, sino también el esmero empleado en la versión correcta del texto, en una palabra, el trabajo científico consagrado a ellos. Una obra filológica de estupendas dimensiones fue también la edición de las obras de Aristóteles, que Aldus publicó en cinco volúmenes en folio, de 1495 a 1498, la primera edición completa en griego.

La letra cursiva no es la única aportación de Aldus al arte del libro. Si puede hablarse en ésta de un período aldino, se debe a que ese impresor, aunque no fuese el único, emplea con especial sensibilidad un *estilo arcaizante* diferente al de los libros de Ratdolt, en las ini-

ciales, orlas y cabeceras con los que —siempre con inteligente moderación— ornamenta sus libros. Mientras la ornamentación de Ratdolt se encuentra realizada principalmente en blanco sobre fondo negro, la aldina está dibujada exclusivamente en perfiles sin relleno del fondo, en un estilo más ligero y luminoso que se adapta mejor a los caracteres romanos y griegos que los de Ratdolt, más oscuros y abultados. El dar preferencia a uno u otro es más bien cuestión de gusto, pero hay que




Iniciales venecianas en estilo aldino.

reconocer que cada una de las cabeceras e iniciales de Aldus constituye una pequeña obra maestra, ya muestre sólo los entrelazados de una planta o se le hayan añadido máscaras grotescas u otros atributos antiguos, bien se trate de lacería de influjo oriental. Nunca alcanzó Aldus mayor excelencia que en la edición de 1499 de la novela alegórica del dominico Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili,* que describe entusiasmado, en visiones de sueño, la riqueza del arte clásico. El libro contiene cerca de 170 grabados de pura línea y noble estilo clásico, relacionables con la pintura de Mantegna, pero que consiguen un efecto muy original. Por muy atractivas y poéticas que sean estas ilustraciones y las correspondientes cabeceras y viñetas, es, sin embargo, especialmente la correlación entre ellas y entre éstas y el texto, lo que coloca tan alto este libro, considerado aún hoy por muchos como el más perfecto que haya salido de una imprenta.



Hora quale animale che per la dolce eſca, lo occulto dolo non perpende, poſtponendo el naturale biſogno, retro ad quella inhumana nota ſencia mora cum uehementia feſtinante la uia, io andai. Alla quale quando eſſere uenuto ragioneuolmente arbitraua, in altra parte la udiua, Oue & quando a quello loco properante era giunto, altronde apparea eſſere affirmata. Et cuſi como gli lochi mutaua, ſimilmente piu ſuaue & delecteuole uoce mutaua cum cœleſti concenti. Dunque per queſta inane fatica, & tanto cum moleſta ſete corſo hauendo, me debilitai tanto, che apena poteua io el laſſo corpo ſuſtentare. Et gli affannati ſpiriti habili non eſſendo el corpo grauemente affaticato hogi mai ſoſtenire, ſi per el tranſacto pauore, ſi per la urgente ſete, quale per el longo peruagabondo indagare, & etiam per le graue anxietate, & per la calda hora, diſeſo, & relicto dalle proprie uirtute, altro unquantulo deſiderando ne appetendo, ſe non ad le debilitate membra quieto ripoſo. Mirabondo dellaccidente caſo, ſtupido della melliflua uoce, & molto piu per ritrouarme in regione incognita & inculta, ma aſſai amœno paeſe. Oltra de queſto, forte me doleua, che el liquente fonte laborioſamente trouato, & cum tanto ſolerte inquiſito fuſſe ſublato & perdito da gliochii mei. Per lequale tute coſe, io ſtetti cum lanimo intricato de ambiguitate, & molto trapenſoſo. Finalmente per tanta laſſitudine correpto, tutto el corpo frigeſcen-

Página de la *Hypnerotomachia Poliphili,* de Francesco Colonna, 1499.

A la imprenta de Aldus se encontraba anejo también un taller de encuadernación, lo que permitía la venta de sus libros terminados. La *encuadernación editorial* de Aldus, que en gran parte se realizaba en piel de cabra del norte de Africa (marroquín), es una de las primeras en mostrar claros trazos de la antes citada influencia del arte de la encuadernación islámica, y debido a su gran difusión contribuyó a dar a conocer la técnica del dorado. Aldus empleó al comienzo sólo el estampado en frío, pero más adelante sus encuadernaciones ofrecen las más de las veces, además de marcos y hierros estampados en frío, arabescos en oro o líneas entretejidas en torno al centro, donde el título del libro se muestra impreso en oro con caracteres romanos. Hay siempre, sin embargo, en la decoración del exterior una sobriedad análoga a la empleada en las cabeceras y viñetas del interior del libro.

En el aspecto puramente técnico, las encuadernaciones de Aldus muestran también influencia oriental: en vez de las tapas de madera de uso general, empleó, tomándolo de modelos de encuadernaciones orientales, una plantilla de *cartón,* material, naturalmente, de menor solidez que las recias tablillas, pero también mucho más ligero y que convenía exactamente a los formatos reducidos que Aldus favorecía con tanta insistencia. Las placas de madera no fueron desplazadas de la encuadernación hasta el siglo XVIII; y se conservan todavía muchos volúmenes de los siglos XV y XVI cuyas tablillas, probablemente por economía, se encuentran sólo parcialmente recubiertas de cuero, pero poco a poco el empleo del cartón, mucho más práctico, se fue imponiendo y con frecuencia se emplearon *maculaturas* como cartón: pliegos de libros rotos o inutilizados, pruebas, impresos sueltos, fragmentos de manuscritos en pergamino, etc., de forma que en las cubiertas realizadas de este modo es posible encontrar fragmentos de obras totalmente desconocidas.

[La historia del libro español tiene un hito singular en los primeros años del siglo XVI: la *Biblia Políglota complutense*, en seis tomos en folio, patrocinada por



Portada del tomo I de la Biblia poliglota complutense. (Biblioteca Nacional, Madrid.)

el cardenal Cisneros, preparada por Nebrija, Núñez Pinciano, López de Stúñiga y otros escrituristas y filólogos, e impresa en Alcalá de Henares por Arnao Guillén de Brocar. Los trabajos editoriales comenzaron en 1502; salió primero el tomo que contiene el Nuevo Testamento, en 1514, y los últimos debieron de terminarse en 1521, aunque llevan fecha anterior.

Se trata de una obra de buen gusto evidente, en la disposición de las portadas y en la confección de las páginas, con una armónica combinación de columnas según los textos en las distintas lenguas: hebreo, griego, caldeo, latín; con traducción interlinear y apostillas marginales. Hay partes dedicadas a tratados gramaticales y léxicos. Es muy alabado el tipo de griego, ancho, recto, muy legible; y no menos el tipo gótico, con finos perfiles, empleado para el latín en el Nuevo Testamento. En los tomos del Antiguo hay otra variedad de griego de estilo aldino y una letra romana para el texto de la *Vulgata;* los caracteres hebreos también son de dos fundiciones. Se tiraron de esta magnífica obra 600 ejemplares, algunos en vitela.]

Grolier y sus contemporáneos. Los Giunta

Mayor fama que con sus encuadernaciones editoriales la obtuvo sin embargo Aldus con las *encuadernaciones de lujo* que realizó para los ricos coleccionistas que no se contentaban con ejemplares corrientes, sino que exigían ediciones especiales, impresas en pergamino o papel de mayor formato y encuadernación particular decorada. Se sabe que desde 1512 mantenía relación con el más célebre de estos coleccionistas, Jean Grolier, quien había nacido en 1479 en Lyon, pero residió sobre todo en Italia durante el período de 1510 a 1537 como embajador de Francia, fue nombrado después tesorero general del Reino y vivió en París hasta su muerte en 1567.

A través de su relación con Grolier ejerció Aldus una influencia nada insignificante en los ejemplares más anti-

Página de la Biblia complutense, con textos en hebreo, caldeo, griego y latín. (Biblioteca Nacional, Madrid.)

guos de las hoy extremadamente valiosas *encuadernaciones Grolier,* cumbre de la encuadernación italiana del Renacimiento. En ellas, la encuadernación editorial de Aldus se desarrolló en un estilo peculiar, cuyas raíces se ha pensado que podrían encontrarse en los bordados en oro venecianos de la Edad Media. El dorado predomina ahora y, a lo largo de toda la tapa se extiende, en figuras geométricas o en entrelazados más libres, una cinta de dos filetes paralelos, más o menos adornados con florones de oro, que encuadra el centro, donde figura el título del libro en el anverso y la divisa de Grolier en el reverso *(Portio mea, Domine, sit in terra viventium).* El plano anterior exhibe al pie la inscripción: *Jo. Grolierii et amicorum* («de Grolier y de sus amigos»). La banda entrelazada, de la que depende principalmente el efecto de la decoración, suele quedar resaltada en color en algunas encuadernaciones posteriores, mientras se complican los arabescos de las líneas y a los entrelazados se unen vástagos con follaje ornamental. En algunas encuadernaciones las hojas y los arabescos se encuentran realizados con los hierros «azurados», inventados en Lyon *(fers azurés).* El lomo, que anteriormente se había dejado libre de decoración, está incluido en ella en algunas de las encuadernaciones de Grolier; el interior de la tapa está forrado con pergamino y la guarda se compone de varias hojas, parte de papel, parte de pergamino. Con una fantasía increíble, pero siempre con dominio artístico, el tema de los entrelazados varía en las encuadernaciones de Grolier. Sólo una minoría de éstas fueron realizadas en los talleres de Aldus u otros lugares en Italia; la mayor parte —y entre ellas, las más artísticas— fueron hechas indudablemente en París, pero por encuadernadores que habían aprendido el arte en Italia, quizá los mismos, o el mismo que había trabajado para él allí; se desconoce el nombre de éste o estos maestros. La biblioteca de Grolier fue dispersada a los cuatro vientos por venta en el siglo xvii; hoy se conocen sólo unas 400 encuadernaciones de Grolier y estas encuadernaciones en vitela o tafilete, extraordinariamente bellas,

con su decoración e inscripciones características, son altamente apreciadas por los coleccionistas; una encuadernación Grolier de tipo corriente, con independencia del libro que contenga, alcanza hoy cotizaciones elevadísimas.

Una cierta semejanza con las encuadernaciones de Grolier muestran algunas de las realizadas para su más joven contemporáneo, Thomas Mahieu (Maiolus), secretario de Catalina de Médicis de 1549 a 1560, pero un distintivo de sus encuadernaciones es el plástico y vigoroso entrelazado de hojas. También Mahieu emplea en sus tapas inscripciones alusivas a que pertenecen a él y a sus amigos, como Grolier. Uno y otro son los primeros *bibliófilos* en la moderna acepción del término; fue común a ambos la pasión por los libros bellos en hermosas encuadernaciones, como sigue siendo característico de muchos bibliófilos de nuestros días.

Un tercer coleccionista suele ser citado junto a Grolier y Mahieu: Demetrio Canevari, médico de cabecera del papa Urbano VII, al que se consideró durante tiempo —según parece, sin razón— como poseedor de unas encuadernaciones en tafilete de tipo Aldus realizadas en Roma hacia 1540 y tantos, cuyas tapas anteriores se encuentran adornadas con un relieve ovalado, en el que un Apolo conduce su carro hacia un acantilado, motivo que recuerda camafeos antiguos. Se sabe hoy que estas encuadernaciones con el tema del camafeo pertenecieron a la familia Farnesio y fueron probablemente hechas para el cardenal Alejandro Farnesio (Papa más tarde con el nombre de Paulo III); junto con otras *encuadernaciones de camafeo* contemporáneas forman un grupo de características propias dentro de la encuadernación italiana del Renacimiento. Como muchas otras encuadernaciones especialmente buscadas por los coleccionistas de hoy, las de Farnesio han sido objeto de varias y decepcionantes falsificaciones.

Aldus murió en 1515 y aunque la imprenta continuó, dejó de representar un papel importante después de la muerte del fundador. En cambio, su actividad fue imi-

tada en varios sentidos por otra estirpe de impresores, los Giunta (Junta), cuyos miembros hasta el siglo XVIII estuvieron activos tanto en Italia como en España y Francia. [Juan de Junta tuvo imprenta en Burgos y en Salamanca.] Del taller de Filippo Giunta en Florencia salieron pequeñas ediciones de clásicos impresas en cursiva; también imitó la encuadernación editorial de Aldus, y empleó quizá el mismo maestro encuadernador que aquél. Las encuadernaciones editoriales de los Giunta pueden ser encontradas en muchos libros de las bibliotecas públicas de hoy día, lo que prueba la gran difusión que en su día alcanzaron.

Por otra parte, Florencia había tenido, ya en tiempo de Aldus, un floreciente arte del grabado en madera, que puede competir en valor artístico con el de Venecia; especialmente famosas son las ilustraciones, de dramática composición, a varios escritos de Savonarola. Venecia mantenía, sin embargo, en vigor su puesto en cabeza del arte de la imprenta; tuvo un impresor eminente en la segunda mitad del siglo XVI en Gabriel de Ferrari, que publicó unos 850 libros, muchos con bellos grabados, ornamentos e iniciales grabadas en madera; en estas últimas se incluían con frecuencia figuras de la mitología clásica.

El arte alemán del grabado en madera. La época de Durero

Al tiempo que el arte del libro italiano obtenía tan grandes triunfos con los productos venecianos y florentinos de las primeras dos décadas del siglo XVI, se inicia en el sur de Alemania la edad dorada del *arte del grabado en madera.* En las ciudades meridionales alemanas, donde el arte de la imprenta había ganado sus primeras batallas, y donde antes que en otro lugar se había empleado el grabado en madera para las ilustraciones, prosiguió durante los últimos años del período incunable el desarrollo de lo que habían iniciado obras

como el *Libro del Peregrino,* de Breydenbach y la *Crónica Universal,* de Schedel. En 1498 apareció en Nuremberg el *Apocalipsis,* de Alberto Durero. Sus quince grandes grabados en madera son una de las obras que hacen época en la historia de las artes gráficas, porque en ellas el arte en blanco y negro alcanza su total liberación respecto al color; un espléndido efecto pictórico se obtiene sólo con el juego de luz y sombra, conseguido por el contraste de las líneas negras contra el blanco del papel. En estos grabados y en otras series, en las que Durero representa la vida de la Virgen y la historia de la Pasión, su íntimo y hondo sentimiento religioso encontró perfecta expresión artística. Y también puede calificarse de maestra la mano que gobernó el punzón con que se tallaron las láminas en la plancha de madera.

Ocurrió entonces en Alemania lo mismo que en Italia: durante un período de años asombrosamente corto el arte del grabado en madera se desarrolló hasta alcanzar la plena madurez para después convertirse en asunto de moda y acabar ahogado por saturación. Los centros de este arte, que imprimieron su sello en miles de libros alemanes posteriores, fueron, no como podía esperarse, la patria de Durero, Nuremberg, sino *Estrasburgo,* donde se publicaron, entre otras, algunas de las grandes obras dedicadas a la botánica (Kräuterbücher), y, en especial, *Augsburgo* y *Basilea.* Esta última ciudad había obtenido tempranamente fama como la ciudad del libro en la Suiza alemana y en ella fue editada en 1494, entre otras, una de las obras más famosas de la época: la sátira popular de Sebastián Brandt, *Narrenschiff (Stultifera navis* = «La nave de los locos»), cuyos espléndidos grabados en madera (entre otros, el célebre «bibliómano») han sido tenidos por algunos como obra juvenil de Durero. Cierto es que la producción editorial de Basilea se encuentra estrechamente vinculada a la de Alemania meridional, pero también fue Basilea, en especial a causa de los grandes concilios que tuvieron lugar en ella de 1431 a 1499, una de las ciudades a través

de las cuales el mundo germánico tuvo primero contacto con el Renacimiento italiano. Y en la época de esplendor del grabado en madera era la fortaleza del humanismo alemán, donde Erasmo de Rotterdam residía y de donde salían sus famosas ediciones de clásicos y de Padres de la Iglesia, que en rigor filológico incluso superaban a los aldinos. Allí se encontraban reunidas condiciones particularmente favorables para las tendencias del arte del libro de la época, pues hallamos también en Basilea uno de los nombres más excelsos del arte, el de Hans Holbein el Joven, que colabora con un xilógrafo de primera clase, Hans Lützelburger, y un impresor no menos sobresaliente, Johan Froben (Frobenius), en cuya casa Erasmo vivió varios años como activo consejero y colaborador y donde, entre otros, editó el *Nuevo Testamento* en griego (1516).

Figurando, cada uno en su terreno, entre los más grandes de su época, este grupo de hombres consiguió crear obras que alcanzaron fama en Europa entera. Froben cuidó de la tipografía, auxiliado por su extenso material de tipo romano y cursivo; éste no lo empleó sólo en ediciones en octavo, sino que también lo utilizó en inquartos e infolios para las notas al margen. La aportación de Holbein y de Lützelburger consistió en las espléndidas orlas para las portadas, y en iniciales, en las que una multitud de alegres infantes pululan en un marco de columnas y arcos u otros motivos ornamentales del Renacimiento. Preeminentes entre las ilustraciones de Holbein figuran sus láminas para el *Antiguo Testamento,* aparecidas por vez primera en 1538 en un libro editado en Lyon, y sus ilustraciones al viejo tema de «La danza de la muerte», que asimismo vieron la luz por primera vez en Lyon en 1538. Utiliza en el grabado una línea clara y continua, que parece expresamente hecha para los esbeltos caracteres romanos o itálicos, con lo que se establece una armonía entre el texto y las ilustraciones semejante a la conseguida en la *Hypnerotomachia,* por muy diferentes que en lo restante sean estos libros.

Los libros del emperador Maximiliano. Aparición de los caracteres góticos

Augsburgo se convirtió en la segunda capital del arte del libro en el Renacimiento alemán. Esta ciudad, debido a su intensa relación comercial con Venecia, recibió pronto impulsos del movimiento renacentista al sur de los Alpes, impulsos que, debido a una iniciativa de gran importancia del emperador Maximiliano I, irían a influir sobre la tipografía gótica que había dominado hasta entonces en los libros. En su celo por enaltecer su propio reinado y con ello además fortalecer el orgullo nacional de su pueblo, el Emperador promovió una serie de obras históricas, de las que la más conocida es la que, con el título de *Teuerdank,* narra en forma alegórica sus aventuras durante su viaje a Borgoña para contraer matrimonio. La fama de esta gran obra en folio se debe, en parte, a sus ilustraciones, pero sobre todo a los caracteres ondulantes y alegres, en el que las rúbricas y entrelazados empleados en las actas de la cancillería imperial fueron aplicados a los caracteres góticos corrientes. El «tipo Teuerdank» es una especie de precedente del gótico «Fraktur» (del latín *fractum* = roto), tipo comenzado a utilizar en 1524 e identificable por la «trompa de elefante», rasgo inicial de las mayúsculas. Este gótico Fraktur fue creado originalmente por el tipógrafo de Nuremberg Hieronymus Andrea, y de él y de otros varios se originó el Fraktur propiamente dicho, que se convirtió en el tipo principal utilizado en Alemania y en los países bajo su influencia, durante los siguientes siglos hasta nuestros días, abandonado definitivamente en Dinamarca sólo durante la última generación. El tipo Fraktur es también un vástago del gótico de los incunables, al que lentamente fue desplazando por completo.

Otra ramificación desarrollada algo antes es el llamado tipo de *Schwabach* (se desconoce el origen del nombre); también procede de Nuremberg. El rasgo gótico

Dem Durchleuchtigen Hochge-
bornen Fürsten vnd Herrn / Herrn Ferdinan-
den / Ertzhertzogen zu Osterreich / Hertzogen zu Bur-
gundi / rc. Graffen zu Tyrol / rc. Meinem gne-
digen Fürsten vnd Herrn.

DUrchleuchtiger hoch
geborner Fürst / Gnediger Herr /
Euwer Fürstlichen Durchleuchtig-
keyt seyen meine vnterthenige gehor-
same dienst jeder zeyt zuvor / Gnedi-
ger Herr. Der Großmechtig Keyser
Heinrich / dieses Namens der Erste / zugenannt der Vog-
ler / seliger vñ hochlöblicher gedechtnuß / nach dem er mehr

«Fraktur» empleado por Sigismund Feyerabend en Francfort.

se encuentra aquí más o menos redondeado; es también una variante alemana de la *gótica redonda* italiana, la rotunda. El tipo de Schwabach no ha alcanzado la misma difusión que el Fraktur, aunque durante la Reforma fue muy utilizado en toda Alemania; con sus gruesos rasgos se presta muy bien para destacar palabras en un texto.

El *Teuerdank,* publicado en 1517 y confeccionado por el impresor del emperador, Hans Schönsperger, es, como otras obras proyectadas por el emperador pero sólo completadas parcialmente, famoso también por sus ilustraciones, que por su número y dimensiones convierten estos libros más en álbumes ilustrados con textos que en textos ilustrados. Alberto Durero, Lucas Cranach el Viejo, Hans Burgkmair, Daniel Hopfer y muchos otros artistas excelentes trabajaron para Maximiliano; Durero, por ejemplo, en el suntuoso Devocionario para los caballeros de San Jorge, destinado a servir de propaganda

Silla der römisch rattherr hat nach vil tattē in dem Jugurthinischē krieg
geübet die ere vnd glori eins keysers von dem römischen rat erlangt. d
dañ wider Mithridatem geschickt in Achaia vnd asia obsiget.diser was auß
dem alten vnd hohberümbten geslecht der Scipioner gepom vñ all sein tag
von iugent auff in vbung schentlicher lesterlicher henndel gestanden. bis er
vnder Mario wider Jugurtham zu dem rentmaister ambt geordnet wardt
in demselben ambt verwādelt er sein leben gantz.dañ er hat Jugurtham gefet
tent. Mitridatem geschwaigt.die betrübnus des gesellischen kriegs nyderge
drugckt.die herrschung Cinne zerbrochen vnd Marium in das ellend gezwū
gen.Er was in kriechyscher vnd lateinischer schrift gar wol erfarñ.gesprech.
paldfahig.geschickt.eregirig.milt vnnd großmüetig.also das man zweyfeln
mocht ob er stercker oder glückfaliger wer.Als er nw zu einem dictator vnnd

Tipo de Schwabach utilizado por Anton Koberger en Nuremberg, 1493.

para las Cruzadas, pero que no llegó a completarse debido a la temprana muerte del emperador.

Estas y otras obras suntuosas de aquel tiempo no deben hacernos olvidar la imprenta más modesta. Pues así como las encuadernaciones de Grolier y semejantes eran artículos de lujo, de gran importancia histórico-artística, pero que no trascendieron de un escogido círculo de potentados, igualmente las obras maestras del grabado en que nos hemos detenido, aunque en ningún modo escasas en número, son como altos árboles solitarios, que elevan sus copas por encima del bosque.

Por encima del bosque se alzan asimismo muchos de los misales, libros de coro, breviarios, psalterios y otros grandes *impresos litúrgicos,* de los que ya hemos citado ejemplos y que las iglesias encargaban en tan gran número, ya que solamente para Alemania en el período 1457-1525 la cantidad impresa de diversas obras litúrgicas oscila entre 550 a 600. Con sus diversos tamaños de tipos, que señalan los diferentes párrafos del texto litúrgico y con su continua alternancia entre tintas roja y negra, muchos de estos infolios tenían un vigoroso efecto decorativo y varias imprentas importantes se especializaron en ellas; ciudades como Maguncia, Leipzig, Spira, Colonia, Magdeburgo, Basilea y Ginebra, París,

Lyon y Venecia fueron centros de intensa actividad en esta rama y eminentes artistas prestaron también su colaboración en ellos.

Lo mismo se aplica también parcialmente a los pequeños *libros de boras* franceses ya mencionados y a los correspondientes devocionarios alemanes: *Seelengärtlein (Hortulus animae* = «Jardincillo del alma»), en los que intervinieron artistas como Hans Springinklee, así como los llamados *Heiltumsbücher* («Libros de Santuarios»), especie de guías de ciudades visitadas por los peregrinos con descripción y vista de sus monumentos; en una de las mejores colaboró Lucas Cranach. Pero en muchos de estos pequeños devocionarios asoma ya la tendencia a lo sobrecargado que en la segunda mitad del siglo causó la decadencia del grabado en madera tanto en Italia como en Francia y Alemania.

La imprenta de la Reforma

A la artesanía modesta del libro pertenece la mayor parte de la literatura producida por la *Reforma.* La lucha iniciada por Lutero en 1517 contra la Iglesia de Roma fue la señal de grandes conmociones que dejaron también honda huella en la historia del libro. Una formidable corriente de folletos se volcó los años siguientes sobre toda Alemania y países vecinos, siendo una de las armas más eficaces del nuevo movimiento. Con razón se ha dicho que la rápida victoria de la Reforma tuvo como condición la invención de la imprenta. Pero en los innumerables opúsculos alemanes de la Reforma, con títulos con frecuencia provocativos, no se pretendía, por lo general, atender a la decoración más que en lo indispensable; se trataba de literatura de circunstancias y tenía que venderse a precios muy bajos para poder cumplir su misión de propaganda. El papel empeora, los caracteres de Schwabach o de Fraktur, de una grabadura no precisamente irreprochable, se alargan hasta alcanzar las dimensiones del viejo tipo gótico, grabados de madera

gastados se emplean en una impresión tras otra y el trabajo adquiere progresivamente un aspecto de pura artesanía o, podría casi decirse, de «fábrica». Salvo la confección de Biblias y algunas otras excepciones, éste es el aspecto principal que ofrece la gran masa literaria impresa de la época de la Reforma. Pero no debe olvidarse, por otro lado, que la Reforma ocasionó una democratización del libro hasta entonces desconocida, cuyos efectos son incalculables. Puede decirse, con cierta razón, que los esfuerzos actuales hacia la educación popular han tenido su origen en la preocupación del luteranismo por la vida espiritual del hombre medio.

La Alemania del Norte, en la que, al contrario de la parte sur del país, era inusitada la estrecha colaboración entre el impresor y el grabador en madera, figura ahora en primer rango; *Wittenberg,* con su recién fundada Universidad, se convierte súbitamente en un importante centro de la edición; de allí salió, en especial del taller de Melchior Lotter el Joven, gran parte de la vasta producción de sermones y escritos piadosos y polémicos de Lutero, así como también se imprimió la famosa edición primera de la traducción de Lutero del *Nuevo Testamento* (septiembre y diciembre de 1522). La primera traducción completa de la Biblia, de 1534, con hermosas ilustraciones, salió de manos de otro famoso impresor de Wittenberg, Hans Lufft. Dos de los hijos de Lucas Cranach proporcionaron orlas e iniciales para muchos de los impresos de Lutero. Parte de estos, así como Biblias, fueron reimpresos fraudulentamente en gran número, a pesar de las enfurecidas protestas de Lutero, incluso por imprentas prestigiosas en ciudades que se habían adherido a la nueva doctrina como Basilea, Augsburgo, Nuremberg y Estrasburgo.

Los vendedores ambulantes experimentaron un incremento desconocido hasta entonces en el volumen de sus negocios, en especial cuando, además de la Biblia, comenzaron a publicarse libros de himnos religiosos en alemán, vendidos en puestos junto a las iglesias o incluso —por extraordinario que ello nos suene hoy— en el in-

terior de ellas. El catecismo de Lutero fue también mercancía de mucha venta. De uno de los folletos de Lutero se vendieron 4.000 ejemplares en cinco días y de las no menos que 100 ediciones del Nuevo Testamento publicadas durante los años 1519-34, se vendieron en total cerca de 20.000 ejemplares. Alemania entera se vio inundada por los vendedores ambulantes de libros, que tanto en las ciudades como en el campo vendían cantidades ingentes de folletos publicados por el partido luterano o el católico.

Pero, junto a los vendedores ambulantes, los libreros, de los que muchos eran a la vez editores y comisionistas, intervenían en parte de la crecida venta de libros, en especial cuando se trataba de obras de consideración. Dos veces por año, en primavera y en otoño, se reunían en la *feria de Francfort* para negociar, ya que se intercambiaban los libros, pliego por pliego, dando lugar a un tráfico más intenso que antes; se encontraba representado en ella el comercio de librería tanto de Alemania como de otros países. Más tarde, sin embargo, la *feria de Leipzig* eclipsó la de Francfort, y Leipzig ha mantenido hasta nuestros días la posición de centro del comercio alemán de libros. En 1564 se comenzó a imprimir catálogos de los libros que se encontraban a la venta en la feria y de estos *catálogos de feria* proceden los admirables catálogos semestrales del comercio de libros de Alemania de hoy.

Destrucción de las bibliotecas monásticas. La secularización

La Reforma produjo, por lo tanto, un vigoroso florecimiento literario, pero al mismo tiempo fue la señal para la *destrucción* de libros ya existentes. En su lucha contra la Iglesia de Roma se vio precisada a atacar toda la literatura católica («papista») y en aquella época de disturbios no hay duda de que perecieron muchos viejos manuscritos monásticos y muchos incunables. En espe-

cial las revueltas campesinas en Alemania en 1524-25 tuvieron calamitosos efectos para las bibliotecas monásticas alemanas, como más tarde ocurrió con las francesas durante las guerras de religión.

No obstante, no es justo echar la culpa principal a los hombres de la Reforma de que sea poco lo que del gran tesoro bibliográfico de la Edad Media ha llegado a nosotros. No se puede desconocer que bastante había sido destruido ya en la Edad Media, parte por los muchos incendios que devastaron iglesias y monasterios, parte debido a la negligencia de los monjes en las postrimerías de la época; mucho fue también destruido por el fuego y las turbulencias bélicas de tiempos posteriores. No debe tampoco olvidarse que, tras la excitación de la primera época, la Iglesia luterana no se mantuvo insensible acerca del valor de los manuscritos medievales; puede aducirse como ejemplo en Dinamarca la ordenanza acordada en el concilio de Odense en 1577 de que «los libros antiguos, misales, graduales, salterios y biblias de las iglesias, bien sobre pergamino o papel, no deben ser tirados ni empleados para encuadernar libros». Y, finalmente, se ha de destacar que el mismo Lutero, en su epístola «An die Ratsherren aller Städe deutschen Landes» («A los consejeros de todas las ciudades del país alemán»), de 1524, recomienda que no se ahorre diligencia ni gasto con el fin de disponer de «gute Librareyen odder Bücherheuser» («buenas librerías o bibliotecas»), especialmente en las grandes ciudades. El resultado fue la fundación de muchas nuevas «*Stadtbibliotheken*», *bibliotecas municipales* por toda Alemania —el amigo de Lutero, el pastor de Wittenberg, Johann Bugenhagen fue especialmente celoso en el cumplimiento de esta orden del maestro—, y en gran número se constituyeron sobre las colecciones ya existentes en la época católica.

Sin embargo, pocas de estas nuevas instituciones tuvieron gran importancia en sus comienzos, en todo caso no comparable con la que habían tenido las bibliotecas monásticas en su época de esplendor. Si, no obstante, la

Reforma deja huella, en los países en que triunfó, en la historia de la biblioteca, es debido especialmente a su influjo indirecto. Cuando los gobiernos comenzaron a confiscar los bienes eclesiásticos y monásticos (es decir, a *secularizarlos*), fueron con ello a parar a las manos del Estado sus bibliotecas, y no fue siempre un destino feliz el que les tocó en suerte a los viejos libros. Peor sucedió en *Inglaterra,* donde la secularización ocurrió inmediatamente después del triunfo de la Reforma, en un momento en el que el afán de destruir estaba aún vivo y fue guía de las acciones de los representantes del poder estatal. Ya en el transcurso de los dos primeros decenios que siguieron a la separación de la Iglesia de Roma fue secularizada la mayor parte del total de un millar de bibliotecas de monasterios y de iglesias que contenía el país y los tesoros bibliográficos de muchos sitios sufrieron una suerte desastrosa. Podía esperarse que precisamente en Inglaterra, con su conocida dedicación a todo lo antiguo y tradicional, hubieran dominado las tendencias conservadoras, pero esto ocurrió en muy escaso grado. El bibliotecario de Enrique VIII, John Leland, logró, en un viaje por todo el país durante 1536-1542, rescatar algunos de los tesoros bibliográficos más valiosos y agregarlos a la biblioteca del rey. En cambio, la famosa biblioteca de la Universidad de *Oxford,* que databa del siglo XIV, fue saqueada en 1550 por los emisarios de Eduardo VI, que en parte quemaron y en parte vendieron los libros; seis años después les tocó a las estanterías vacías el turno de ser vendidas. Hasta medio siglo más tarde, en 1602, no fue restablecida, gracias a uno de los estadistas de la reina Isabel, Thomas Bodley (por lo que se conoce aún en nuestros días como The Bodleian Library), y se ha ido paulatinamente incrementando hasta convertirse en la segunda biblioteca de Inglaterra.

En *Dinamarca* no se llegó a esos extremos, pues Cristián III envió a un licenciado alemán a recorrer las iglesias y los monasterios para reunir libros con destino a la *Biblioteca de la Universidad* de Copenhague, fun-

dada en 1482, lo que dio como resultado una gran cantidad de volúmenes. Para el incremento de estas existencias se siguió el procedimiento aconsejado por el propio Lutero, ya que se procuró antes que nada completar cuanto faltaba de los escritos de los Padres de la Iglesia, luego de los escritores latinos y griegos, y, finalmente, de las ciencias jurídicas, médicas y naturales. De forma semejante ocurrió en la patria de Lutero, donde las bibliotecas universitarias ya existentes y las de nueva fundación, como las de Marburgo, Königsberg y Jena, recibieron muchos libros procedentes de los monasterios.

De nuevo en el mismo siglo recibió la Biblioteca universitaria de Copenhague un incremento procedente de las colecciones de los viejos monasterios e iglesias, y los cronistas reales las utilizaron como material para sus obras, pero el resto por lo general fue destruido: los *señores feudales* de Dinamarca o Noruega, o sus secretarios, no atendieron la recomendación del concilio de Odense, sino que cortaron los viejos manuscritos en pergamino y los emplearon como cubiertas para sus libros de cuentas y sus registros de contribuciones o los hicieron tiras para reforzar con ellas los lomos de los volúmenes. Hojas de viejos manuscritos de Saxo Gramático, por ejemplo, se han descubierto sirviendo de cubiertas del catastro del castillo de Kronborg para los años 1627-1628. Tan extendida estaba la costumbre de utilizar los pergaminos antiguos como cubierta y como encuadernación, que ya a mediados del siglo XVII apenas si en realidad quedaba alguno. Los viejos libros monacales tenían también otros empleos; así muchos de ellos tomaron parte en los festejos celebrados en 1634 con motivo de las nupcias del príncipe heredero Cristián, sirviendo de cartuchos en la gran función de fuegos artificiales.

En los países que siguieron unidos a la Iglesia, por el contrario, subsistieron las antiguas bibliotecas después de los desórdenes de los primeros tiempos, y se constituyeron otras nuevas, sobre todo donde predominaban

los *jesuitas*. Y en estos países, en Alemania meridional y en Austria, en Francia y en Italia, el Estado no secularizó los tesoros bibliográficos medievales hasta los siglos XVIII y XIX.

La encuadernación estampada con rueda

En Alemania la *encuadernación gofrada* con plancha había ido tomando poco a poco una gran preponderancia y predominó durante todo el siglo XVI, pero la decoración no se siguió realizando sólo así. Ya en 1469 había aparecido una nueva herramienta en los talleres de encuadernación alemanes: *la rueda;* en ella el ornamento se encontraba grabado en el borde de un disco, y al hacerlo girar con presión sobre el cuero húmedo, producía un borde u orla con un ornamento de repetición constante. Este nuevo instrumento representaba una facilidad y un ahorro de tiempo extraordinarios para el encuadernador, por lo que se difundió con toda rapidez y ha mantenido inalterable su posición hasta nuestros días. En las ruedas se grababan como motivos pequeñas imágenes, bien de tema religioso (imágenes de Cristo, escenas bíblicas), bien figuras alegóricas de las virtudes cristianas o retratos de príncipes, etc., sin preocuparse si estos retratos se encontrarían en la línea horizontal de la orla o no. Para el centro se emplearon con frecuencia también ruedas, pero casi siempre dominaba el gofrado o estampado de motivos bíblicos, figuras alegóricas y, sobre todo, retratos. En tiempos de la Reforma, los retratos de Lutero y de Melanchthon, de busto o figura entera se incluyen en el centro de una y otra tapa; se conoce una encuadernación para la cual Lucas Cranach el Joven dibujó estas imágenes de las dos principales figuras de la Reforma. Pero también son corrientes los retratos de príncipes electores y de otros altos personajes o de autores clásicos y muchas de estas imágenes atestiguan el alto nivel alcanzado por el grabado en madera o en metal en los respectivos países.

El tipo de encuadernación que con mayor frecuencia encontramos en Alemania y en Escandinavia en la época de la Reforma y que permanece en el uso general por largo tiempo, se repite monótonamente; se trata de una encuadernación en vitela, pergamino o piel de cerdo blanqueada, con dos o tres marcos concéntricos, estampados con rueda, en torno a un motivo central estampado con plancha y relativamente reducido, que con frecuencia se encuentra dividido transversalmente, de forma que permita en la parte superior un espacio para las iniciales del propietario y en el inferior el año de la encuadernación, mientras el centro está ocupado con una figura o con las armas del propietario —el conjunto estampado en frío—. El lomo no ostenta decoración alguna, pero los abultados *nervios* de pergamino o cáñamo sobresalen bajo el cuero y dividen el lomo en varios casillas; en algunas encuadernaciones del siglo XVI se encuentran ya los lomos lisos, después tan generalizados, en los que los cosidos se ocultan en surcos. Desde mediados del siglo se generaliza cada vez más la impresión en oro en este tipo de encuadernación —algunas de las mejores encuadernaciones estampadas en oro fueron hechas para la biblioteca en Heidelberg del conde palatino Otón Enrique—, y los arabescos y entrelazados típicos de la encuadernación italiana aparecen en creciente aumento en la decoración.

Las encuadernaciones de Jakob Krause

Una mayor influencia de Italia no se observa, sin embargo, en Alemania, pero en cambio es en extremo pronunciada en una clase de encuadernación procedente del taller de la corte de Sajonia. Junto con el Palatinado, *Sajonia* se convirtió en el centro del arte de la encuadernación alemana de la época, y los príncipes electores de Sajonia, lo mismo que el Conde Palatino, encargaron muchas encuadernaciones en oro del tipo mencionado antes. Pero bajo el príncipe elector Augusto, amante de

las artes y gran bibliófilo, que gobernó de 1553 a 1586, la evolución adoptó un sentido de marcado carácter oriental e italiano. A la vez que su esposa, la princesa Ana, hija de Cristián III de Dinamarca, reunió una considerable biblioteca, cuya encuadernación, de 1566 a 1585, corrió a cargo de Jakob Krause, a quien se unió, a partir de 1574, Caspar Meuser, ambos preeminentes figuras en su oficio. Krause había sido aprendiz en Augsburgo en casa de Antoni Ludwig, quien, a su vez, fue encuadernador en Venecia, a lo que se debe el que se encuentren elementos característicos de la encuadernación renacentista veneciana en tantas encuadernaciones del Príncipe Elector: cartones interiores, dorados, el típico principio ornamental de Oriente, los arabescos y los entrelazados del estilo de Grolier, los lomos decorados, etc. Krause dominó todos ellos y supo emplear los elementos decorativos con suma riqueza de variaciones; se encuentran también tapas completamente recubiertas con festones de hojas y de flores según modelos franceses. Los cantos están dorados y con frecuencia cincelados y pintados. A pesar de que las encuadernaciones de Krause, en cuanto al estilo, son básicamente imitaciones y aunque no todas pueden ser absueltas de una cierta tendencia hacia lo sobrecargado, han obtenido sin embargo con justicia un puesto importante en los anales del arte del libro; sólo su espléndida ejecución técnica bastaría para justificar su inclusión. Se conserva aún parte de las encuadernaciones de Krause, pero el conjunto más numeroso, superior a 800, fue por desgracia destruido en gran parte cuando la Biblioteca nacional de Sajonia fue destruida durante la segunda Guerra Mundial.

Es curioso que las encuadernaciones de orfebrería medievales experimenten una especie de renacimiento en el siglo XVI en Alemania. Especialmente famosas son las veinte *encuadernaciones en plata,* procedentes de la colección del duque Alberto de Prusia, realizada por orfebres de *Königsberg,* de cuya biblioteca universitaria constituyen una de las principales curiosidades.

Arte del libro francés del Renacimiento

En la encuadernación alemana el estilo de Grolier sólo tuvo importancia en casos aislados, pero con incomparable entusiasmo fue adoptado y continuado en *Francia.* Con el regreso de Grolier a su patria en 1525 comienza el influjo de la encuadernación italiana del Renacimiento a hacerse patente en los talleres franceses, tanto en encuadernaciones realizadas en *Lyon,* que junto con París era el centro editorial de Francia, como en encuadernaciones hechas para el rey Francisco I, cuya bibliofilia de orientación medicea hemos mencionado anteriormente, y que fue el primero en imponer el *depósito legal,* ya que en 1537 dispuso que los impresores franceses entregasen un ejemplar de cuanto imprimiesen a la biblioteca real. Varias de las encuadernaciones, que por lo general eran de vitela negra, ostentan la ornamentación de bandas tan típicas del estilo de Grolier, que se ha tenido la tendencia a considerarlas como obra de los mismos encuadernadores parisienses que trabajaron para Grolier; en los centros figuran las armas de Francia y el emblema del rey: una salamandra en llamas. Otras de las encuadernaciones de Francisco I están decoradas con series de flores de lis alternadas con su inicial F; la encuadernación sembrada de lises se mantuvo durante largo tiempo como un estilo favorito de la encuadernación francesa.

Contemporáneo de Francisco I y de Grolier es el gran artista del libro, Geoffroy Tory, que fue el primero en ostentar el cargo de «impresor real» de París, otorgado en 1530. En Francia predominaban aún en aquel tiempo los caracteres góticos en la tipografía, pero había ya comenzado a sentirse, sin embargo, el influjo italiano y el tipo romano se comenzó a emplear en diversos libros franceses, entre otros, en el taller del ya mencionado Jodocus Badius Ascensius, que publicó numerosas obras de Erasmo y otros grandes humanistas de la época. Sin embargo, hasta que el docto Tory en los años posteriores



Colofón de Geoffroy Tory: Champfleury (París, 1529), con su marca (un jarrón roto: *le pot cassé)* y orla ornamental.

a 1520 decidió pasar de la ciencia al arte y cultivar sus extraordinarias condiciones de dibujante y grabador de metales, el tipo romano y la concepción renacentista del libro en general no alcanzaron en Francia un florecimiento, relativamente tardío, pero espléndido. Son sobresalientes una serie de libros de horas que Tory adornó con láminas y orlas de línea seguida, en las cuales consigue una exquisita armonía con el tipo romano del texto. La obra más célebre entre las suyas es, sin embargo, la publicada en 1529 con el título de *Champfleury,* libro cuyo contenido se refiere tanto a cuestiones de ortografía como a la estética tipográfica. Los caracteres de Tory estaban inscritos en cuadrados, y su libro proporcionó a la letra romana un notable impulso en las imprentas francesas. Así ocurrió, especialmente, en el taller de Simón de Colines, que publicó pequeñas ediciones de clásicos según el modelo de Aldus, impresas en tres de los tipos cursivos tallados por él mismo, o en la imprenta de Robert Grandjon, activo en Lyon desde 1557, no sólo como impresor, sino también como tallador de punzones; proveyó de multitud de tipos a célebres imprentas europeas, creó su tipo *civilité* según una cursiva de cancillería gótica, que obtuvo gran difusión, y fue el primero en producir los ornamentos tipográficos que podían ser intercalados en la página y que, poco a poco, se convirtieron en elementos del material de toda imprenta.

La más célebre de estas imprentas del Renacimiento que rompieron con la vieja tradición gótica fue, sin embargo, la casa Estienne de París, fundada por Robert Estienne (o, en forma latinizada, Robertus Stephanus). Como Aldus, Froben, Tory y muchos otros grandes impresores, fue un hombre de gran cultura, editor, entre otras obras, en 1532, de un gran diccionario latino compuesto por él mismo *(Thesaurus linguae latinae)* y, como Tory, fue designado por Francisco I «impresor del rey», pero tuvo que mantener una lucha constante con los teólogos de la Universidad de París, que le persiguieron con motivo de la simpatía por el movimiento protestante que mostró en sus ediciones de la Biblia, y a pesar de la

protección real tuvo al fin que abandonar el país y establecerse en Ginebra. Imprimió también con caracteres hebraicos y griegos; estos últimos fueron grabados por un discípulo de Tory, el grabador Claude Garamond, que además talló una letra romana en varios tipos llamada *typi regii*, emparentada con la de Nicolás Jenson, pero que tiene una línea más ligera y más agradable y que se ha mantenido a través de los tiempos como una de las más proporcionadas que se hayan diseñado nunca. El moderno tipo Garamond, inspirado en él, se ha impues-

Olympius Iupiter: eius autem quod in Pythiis fit certaminis, Apollo. Principium igitur huiusmodi orationis, quæcumq; fuerit, laus dei nobis sit, tamquam vultus seu persona quædam splendida, in sermonis initio posita atque constituta. Laudandi autem exordium, ab iis quæ deo insunt, eique attribuuntur, prout res copiam suppeditent, sumes. Si quidem Iupiter fuerit, adducendum erit, deorum regem, rerumque omnium opificem esse: Si vero Apollo, musices inuetorem exstitisse, & eundem esse cum sole: Solem autem omnium omnibus bonorum auctorem. Præterea si Hercules erit, Iouis esse filium: & ea quæ mortalium vitæ præbuit, cōnumerabis. Et locus ferme cōplebitur ex ijs quæ quilibet aut inuenerit, aut hominibus tradiderit. Verum hæc breuibus narrabis; ne præcedens oratio sequenti maior euadere videatur. Deinceps vrbis laudes, in qua publicus conuentus celebratur, vel a situ,

Romana de Garamond, derivada de la de Nicolás Jenson a fines del siglo XV, que también fue modelo para la de Aldus y muchas otras análogas.

to —transplantado a la composición mecánica (monotipia)— durante los últimos años en las imprentas de muchos países. El hijo de Robert Estienne, Henri, prosiguió la imprenta y mantuvo estrechas relaciones, entre otras, con la gran familia de comerciantes de Augsburgo, los Fugger (Fúcar), de la que varios miembros fueron bibliófilos en un estilo nada común en aquella época entre la burguesía alemana; uno de ellos, Johann Jakob Fugger, encargaba sus encuadernaciones parte en París, parte al antes mencionado Antoni Ludwig, de Augsburgo.

En las encuadernaciones de lujo realizadas para Estienne se vuelve a encontrar la ornamentación del tipo

Grolier y lo mismo ocurre con muchas de las encuadernaciones hechas para Enrique II. Si Francisco I había sido amigo y defensor del libro, lo mismo se aplica en mayor grado a su sucesor y en general a la mayoría de los reyes franceses posteriores. El reinado de Enrique II (1547-1559) coincide con la época en que Italia se encuentra ya, desde el punto de vista del arte del libro, a punto de retirarse de escena, perdiéndose en una evidente tosquedad, seguro indicio de la decadencia que, por lo demás, también comenzaba a dejar señales en el arte de la ilustración francesa contemporánea, especialmente en algunas de las ediciones de lujo de los pequeños libros de horas.

Pero exactamente entonces la encuadernación de lujo francesa alcanza su forma más espléndida. Las encuadernaciones encargadas por Enrique II para sí, para la reina Catalina de Médicis y para su favorita, Diana de Poitiers, y que otros bibliófilos de la corte y del círculo aristocrático imitaron, pertenecen —por lo menos, desde el punto de vista técnico— a lo más perfecto que, en conjunto, se ha hecho en Francia, aun teniendo en cuenta que se trata del primer país en Europa, hasta la actualidad, en lo que se refiere a la encuadernación de lujo. Estas encuadernaciones, con sus característicos monogramas —una H entrelazada con una C o una D—, a los que con frecuencia se unen medias lunas o los atributos de Diana cazadora (el arco y las flechas), indican que el arte de la encuadernación francesa de entonces había asimilado completamente el espíritu del estilo de Grolier y era capaz de desarrollarlo en forma autónoma y, además, de dominar absolutamente la difícil técnica del dorado a mano.

También bajo Carlos IX y Enrique III prosperó la encuadernación artística. En especial Enrique III fue un amante apasionado de las encuadernaciones y tenía como encuadernador de la corte (*relieur du Roy*) a Nicolás Ève, que además trabajaba como librero y editor en París. Se conocen encuadernaciones procedentes de su mano cuyas tapas se encuentran sembradas con las lises fran-

cesas, que, como antes dijimos, fueron ya utilizadas en algunas encuadernaciones de Francisco I. Pero se le atribuye especialmente el llamado estilo *à la fanfare,* cuya particularidad consiste en que la mayor parte de la tapa está cubierta con una decoración de flores en espirales, palmas y ramas de laurel. Semejante decoración sólo podía originarse en un país donde se dominase completamente la técnica del dorado a mano, porque la áurea telaraña que con gallardía francesa se entreteje sobre las tapas y el lomo de la encuadernación se compone de innumerables hierros diminutos y debe de haber exigido una extraordinaria pericia técnica. La expresión «estilo à la fanfare» no fue aplicada hasta el siglo XIX por el bibliófilo Nodier, que hizo encuadernar uno de sus libros titulado «Les fanfares», con una decoración semejante.

Tras la muerte de Enrique III y de Nicolás Ève se siguió cultivando el estilo y se encuentran muchos ejemplos de él entre libros de los grandes bibliófilos de la nobleza, como los que pertenecieron al famoso estadista e historiador Jacques Auguste de Thou, cuyo padre había sido amigo de Grolier y dueño de una biblioteca de cerca de 8.000 volúmenes y unos 1.000 manuscritos. Las encuadernaciones de De Thou son fáciles de identificar, pues exhiben sus armas con los tres tábanos y el monograma IADT. Cuando sus libros fueron vendidos por uno de sus sucesores en 1788 se dispersaron y parte de ellos se encuentra actualmente en diversas bibliotecas públicas.

La encuadernación comercial francesa corriente del siglo XVI no ofrece nada parecido con las encuadernaciones de coleccionista antes señaladas. Es en vitela o piel de cerdo o pergamino y en ella predomina aún el estampado de plancha en frío o con oro, o bien la parte principal de la decoración la compone un estampado en frío, con motivos realizados con rueda.

La encuadernación inglesa estampada con rueda y bordada

La rueda se había impuesto, por lo tanto, en Francia y en mayor medida aún en *Inglaterra*. Especialmente los maestros encuadernadores de Cambridge, que hemos citado anteriormente por su destreza en la producción de encuadernaciones con plancha, fueron utilizando poco a poco los hierros de rueda con mayor frecuencia que las planchas, hasta tal punto que muchas de sus encuadernaciones están realizadas enteramente con ellos, ya que también el centro está cubierto por marcos estampados con ruedas, que corren perpendicularmente a los restantes. Los ornamentos de ruedas inglesas difieren notablemente de los alemanes; representan personajes danzando, animales fantásticos, ramos de flores y follaje en forma de S. Pero hacia mediados de siglo se propagan en Inglaterra las formas estilísticas de la encuadernación italiana del Renacimiento y con ello también el dorado. Como en Francia, fueron la corte y la nobleza quienes se interesaron en la bibliofilia, aunque no con la extensión ni con la suntuosidad que tuvo en las esferas reales francesas. Los dos Enriques, VII y VIII, Eduardo VI y no menos la reina Isabel, coleccionaron libros y los hicieron encuadernar lujosamente en estilo italiano y francés. El encuadernador de Enrique VIII y Eduardo VI era un francés que se distinguió en imitar el estilo de Aldus y el de Grolier; y uno de los muchos coleccionistas de la nobleza, Thomas Wotton, ha merecido simplemente el sobrenombre de «el Grolier inglés», porque, a semejanza del gran coleccionista francés, también puso en sus encuadernaciones la leyenda «Thomae Wottoni et amicorum». La reina Isabel prefirió particularmente las encuadernaciones en terciopelo o seda, cuya decoración estaba *bordada* con hilo de oro, plata o seda de color, a veces también con perlas, forma de encuadernación que durante los siglos XVI y XVII gozó el favor de la casa real

inglesa. Pero al igual que las encuadernaciones de orfebrería estas encuadernaciones textiles pertenecen a las regiones limítrofes del arte de la encuadernación.

Plantino. La última floración del arte alemán del grabado en madera

Hemos mencionado que Nicolás Ève, el encuadernador real francés, era también librero. No era nada excepcional en aquellos tiempos el que una misma persona regentase a la vez una librería y un taller de encuadernación, con frecuencia también una imprenta. Tan pronto era una como otra de estas actividades la esencial. Ejemplo de esta situación es el negocio del gran editor de Bélgica, Cristóbal Plantino. Era francés de origen y encuadernador de oficio, pero fue como impresor y editor como ganó sus espuelas y se hizo un nombre entre los más grandes en la historia de la tipografía. En su taller de la floreciente ciudad industrial de *Amberes,* donde se encontraban la mayor parte de las imprentas de los Países Bajos durante la primera parte del siglo XVI, publicó en los 40 años que aproximadamente duró su actividad (murió en 1589), más de 1.600 obras, algunas de gran formato. Podía imprimir libros en todas las lenguas conocidas en la Europa de entonces, tan amplio era su material tipográfico, y fue por lo tanto capaz de producir una Biblia en 8 volúmenes, con texto compuesto en cuatro idiomas diferentes *(Biblia políglota).* [1569-1573. Al cuidado del teólogo y hebraísta español Benito Arias Montano. Ya existía el precedente de la Biblia complutense de 1514, la cual, como obra del arte de imprimir, no tiene nada que envidiar a esta plantiniana.] Pocos impresores-editores han tenido un mercado tan extenso como Plantino; en Alemania y Escandinavia, en Francia, España e Inglaterra se vendían sus ediciones y tenía sucursales en Leyden y París. Imprimió obras científicas, de lingüística, jurídicas, matemáticas, etc., pero también muchas ediciones de clásicos, de literatura fran-



Frontis de la Biblia poliglota de Amberes, dedicada a Felipe II, impresa por Cristóbal Plantino entre 1569 y 1573. (Biblioteca Nacional, Madrid.)

cesa, obras teológicas; una serie de importantes libros litúrgicos exhiben su marca editorial: una mano con un compás y su lema «labore et constantia» (con trabajo y y constancia).

Su letra romana, vigorosa y ancha, diseñada sobre los citados caracteres de Grandjon y otros tipógrafos franceses, admite la comparación con la de Estienne y su cursiva casi supera la de Aldus. Al igual que éstos, sus ilustres antecesores, Plantino tuvo a su servicio hombres de ciencia y uno de sus yernos, François Raphelengius, que heredó la imprenta de Amberes, fue un hombre docto. Otros dos yernos se hicieron cargo de las sucursales; el hijo de uno de ellos, Baltasar Moretus, llegó más tarde a hacerse famoso por su colaboración con Rubens. En torno a la gran empresa Plantino se congregaba toda una colonia de impresores, fundidores de tipos, abridores de punzones, ilustradores y encuadernadores, y tanta vitalidad poseyó la empresa que continuó en existencia hasta 1876, en que el Estado belga adquirió la hermosa casa patricia de Amberes, que había sido su sede central y la convirtió en museo (*Museo Plantin-Moretus*). En él los viejos talleres se conservan aún como una de las mayores curiosidades de la ciudad, y ofrece una impresión sumamente instructiva de los métodos y la situación de la tipografía de edades desaparecidas. Por desgracia, no resultó indemne de los bombardeos de la segunda Guerra Mundial.

Plantino ilustraba con gran riqueza sus libros con grabados en madera, pero en aquel tiempo este arte —como se ha observado antes— se encontraba en franca decadencia, y Plantino utilizó también en no pequeña medida el nuevo método de ilustrar, el grabado en cobre, del cual volveremos a ocuparnos más adelante. Hacia mediados del siglo XVI, sin embargo, el grabado en madera experimentó aún un nuevo período de auge en Alemania. En torno al gran editor de Francfort, Sigismund Feyerabend, se reunió un círculo de artistas, de entre los cuales los más conocidos son Hans Sebald Beham, Jost Amman, Virgil Solis y Tobías Stimmer, y de allí salie-

ron muchas e importantes ediciones ilustradas de Biblias y clásicos, de las que alcanzó especial popularidad el álbum de grabados en madera, publicado por Jost Amman, en 1568, *Beschreybung aller Stände auff Erder* («Descripción de todos los oficios de la tierra»), cuyos grabados han sido después reproducidos innumerables veces como las imágenes más antiguas y más realistas de los talleres de los viejos tiempos; de este libro proceden algunas de las más antiguas representaciones que poseemos de una fundición de tipos, una imprenta, un taller de encuadernación y una fábrica de papel. Tobías Stimmer ha colaborado, entre otros, en muchas de las colecciones de retratos (*Icones* o *Effigies*), de tanta aceptación entonces.

Así como los conocidos motivos clásicos —el acanto, las hojas de vid, las columnas, los «putti» jugando, etc.— habían sido casi únicos en la ornamentación del libro del alto Renacimiento, a partir de la mitad del siglo XVI los arabescos comienzan a estar cada vez más presentes en las viñetas y cabeceras de los libros franceses y de allí se difundieron a todos los países. Al mismo tiempo, la cartela, utilizada con creciente frecuencia como encuadre de rótulos o ilustraciones, se convierte en el motivo favorito y conserva, bien avanzado el siglo XVII, su lugar preminente en la decoración del libro.

Lorenz Benedicht. Tycho Brahe. Introducción del grabado en cobre

En *Dinamarca,* el estilo renacentista, introducido en el país por Christiern Pedersen, comenzó a mediados del siglo XVI a mostrar su huella en las imprentas. Coincidió con un notable florecimiento de la ciencia y la literatura, como indica el hecho de que mientras la cifra de libros daneses que se conservan del período 1482-1550 es sólo de 226, del período 1550-1600 se conservan unos 1.400. Afortunadamente se contaba con un hombre notable para hacer progresar el arte de la imprenta: el impresor Lo-

renz (Lauritz) Benedicht, seguramente de origen alemán, que trabajó en Copenhague desde hacia 1560 hasta 1601. Fue el primero en utilizar en Dinamarca los caracteres Fraktur como tipos básicos, pero lo que concede a su obra su carácter distintivo y la sitúa en tan alto grado es la notable proporción entre el texto y la ornamentación. Benedicht era él mismo xilógrafo, y sus grabados —orlas de títulos, iniciales e ilustraciones— se encuentran a la altura del mejor grabado alemán de la época. Célebres entre sus obras son el *Libro de Salmos* de Hans Thomesøn (1569) y el *Gradual* de Nils Jespersøn (1573), en los que introdujo en Dinamarca la impresión de notas musicales, así como el libro que imprimió en 1578 en ejemplar único destinado a su agusto protector, el rey Federico II, sobre táctica militar, con numerosos y grandes grabados en madera coloreados a mano. La *Biblia* de Federico II, publicada en 1589 y asimismo ilustrada, no fue, sin embargo, impresa por Benedicht, sino por otro de los expertos impresores de la capital, Mads Vingaard. El total de títulos que se sabe fueron impresos por Benedicht asciende a cerca de 350, pero más de un centenar de ellos han desaparecido completamente y es verosímil que su producción fuese aún mayor, y que se extendiese desde simple literatura popular hasta grandes obras científicas; entre estas últimas figura el libro de Tycho Brahe de 1573 sobre las estrellas recién descubiertas. Más adelante, el gran astrónomo dispuso de imprenta y taller de encuadernación propios, en su residencia de Hven, así como, según se dijo, de un molino de papel, y la mayor parte de sus obras llevan como pie de imprenta, el de Uraniburgum; también tenía su imprenta consigo cuando vivió desterrado en Wandsbeck, Holsten, en casa del docto humanista el gobernador Henrik Rantzau —celoso bibliófilo también—. La mayor parte de sus producciones se encuentran impresas con grandes tipos de romana y cursiva, que les otorga un carácter imponente. Armonizan con ello las encuadernaciones conservadas de Tycho Brahe, que son en pergamino o seda y portan su retrato

estampado en oro en la tapa anterior y sus armas en la posterior.

Uno de los libros impresos por Tycho Brahe en Holsten, la suntuosa y hoy rara obra *Astronomiae instauratae mechanica* se encuentra ilustrada no sólo con grabados en madera, sino también *en cobre,* el nuevo sistema de ilustración que Plantino en Amberes había asimismo utilizado ampliamente. A finales del siglo XVI la estrella del grabado en madera declina cada vez más; su empleo continuado se convierte en una producción en serie, la mayor parte de los motivos ornamentales están reducidos a tópicos, vaciados en metal sobre las molduras talladas, y la predilección del Renacimiento tardío por la exuberancia conduce a una suntuosidad jactanciosa, que va debilitando su calidad artística.

Pero no sólo en la decoración y la ilustración puede observarse la decadencia o la inseguridad. También sucede lo mismo en el terreno de la tipografía. La literatura científica, de tanto vigor en el siglo XVI, imponía crecientes exigencias a las imprentas, en forma de composiciones con frecuencia muy complicadas, prolijas dedicatorias, detallado aparato de notas e índices; faltaban precedentes y se andaba a ciegas ante una tipografía que llevaba a sus practicantes a caer en la tentación del exceso estilístico. También contribuyó sin duda la mala fortuna de que los fundidores tipográficos ya hacia 1530, a consecuencia de una serie de huelgas, se constituyeron en gremio independiente, con lo que se fue perdiendo paulatinamente la íntima relación entre la impresión y la producción de tipos. En 1531 fundó Christian Egenolff su célebre fundición tipográfica en Francfort del Main.

EL SIGLO XVII

Triunfo del grabado en cobre

El primer libro ilustrado con *grabados en cobre* fue publicado en Florencia en 1477. Pero durante el siglo siguiente el procedimiento se utilizó sólo en ocasiones como ilustración, y existen varios ejemplos de cómo una obra, que originalmente había sido publicada con grabados en cobre, se ilustraba en ediciones posteriores con otros en madera. Era como si en los comienzos el grabado en cobre hubiera encontrado cierta oposición en el mundo de los libros, y esto tiene su lógica explicación en la circunstancia de que, al contrario que el grabado en madera, no se presta a ser impreso a la vez que la composición. En el grabado en madera el dibujo se encuentra inciso en el bloque, con lo que se destaca en relieve, y es, como la composición tipográfica, la parte *en relieve* la que queda impresa; en el grabado en cobre, por el contrario, el dibujo, después de haber sido calcado sobre la plancha de cobre, queda grabado en hueco y son estas incisiones las que se barnizan con tinta

de impresión. En otras palabras: la plancha de cobre es *en hueco* y no puede realizarse a la vez que lo hecho en relieve; deja sobre el papel una huella de los bordes de la plancha y por ella puede distinguirse la impresión de un grabado en cobre de la de uno en madera. Si un libro tiene que ser ilustrado con grabados en cobre, debe ser impreso en dos etapas: primero los grabados y después el texto, o al contrario. Por lo tanto, el grabado en cobre se presta, por esencia, a ser accesorio en la imprenta y la verdad es que resulta incomprensible el que, a pesar de ello, llegase casi a dominar durante un par de siglos la ornamentación de los libros.

Mientras se trata de planchas que se imprimen por separado y se intercalan en el libro, posee el grabado una justificación natural, y fue precisamente de esta forma como se le utilizó al comienzo. Se intercalaban los llamados *frontispicios* grabados antes de la portada tipográfica, y en ellos se situaba el título sobre un fondo de figuras alegóricas o representaciones simbólicas del tema del libro, o bien ostentaban el retrato del autor. Más adelante se introdujeron las planchas de cobre en las grandes obras ilustradas, cada vez más en boga, y en aquellas obras científicas en que las ilustraciones desempeñaban un papel importante: las de ciencias geográficas y naturales, las arqueológicas y las históricas. Extensas obras con reproducciones de pinturas, arquitectura y escultura o con representaciones de hallazgos arqueológicos, vieron la luz en gran número a finales del siglo XVI y a lo largo de todo el XVII, y no menos copiosa fue la producción de narraciones de viajes y de obras topográficas con mapas y vistas de ciudades y de edificios. Ejemplos famosos son la voluminosa obra de Theodor de Bry sobre la India (1590-1625), el *Theatrum urbium* (descripción de ciudades) de Georg Braun, de 1572, la gigantesca obra geográfica de Martin Zeiller, con más de 2.000 mapas y vistas y, finalmente, una gran obra ilustrada de publicación periódica, que con el título de *Theatrum Europaeum* narraba los acontecimientos his-

tóricos de la época. Célebres son también muchos de los libros de arquitectura, cuyas láminas servían como modelo para los artistas; entre las obras arqueológicas de lujo pueden citarse los libros sobre las antigüedades de Roma del archivero papal Pietro Santo Bartoli, y entre las de historia del arte, las reproducciones de pinturas famosas contemporáneas, de Pietro Aquila.

El grabado en cobre, con su posibilidad de imitar los sutiles matices y los efectos pictóricos, era especialmente apto para la reproducción de la pintura y no es pura casualidad que su auge coincida con la época en que la pintura había alcanzado extraordinario desarrollo. Pero la aportación artística en sí del grabador en cobre es menos personal que la del grabador en madera; en las grandes obras con grabados en cobre lo que importa es la reproducción más fiel posible del original, ya se trate de trasponer los colores del cuadro a su equivalencia en blanco y negro o se tenga que reproducir un edificio, una escultura, un animal o una planta. Para la arqueología, la historia del arte y la natural, el grabado en cobre significó un inapreciable recurso para la reproducción fidedigna, igual que los métodos de reproducción fotográfica en el siglo XIX ofrecieron la posibilidad de una mayor exactitud. Ello no significa que los grabadores en cobre más importantes careciesen, junto a un gran virtuosismo, de talento artístico; el suizo Mathieu Merian, que con sus hijos y su hija María Sibylla, entre otros, colaboraron en algunas de las obras antes mencionadas, alcanzaron con justicia una alta fama.

Entre los grabadores más famosos en Francia en la primera mitad del siglo hay que señalar a Léonard Gaultier y Thomas de Leu y, sobre todo, a Jacques Callot; entre sus obras más importantes figuran las ilustraciones dibujadas y grabadas para el libro *Lux claustri*, de 1646.

El genio de Callot tuvo gran influencia en varios de sus contemporáneos o de sus sucesores: por ejemplo, el florentino Stefano della Bella y Abraham Bosse.

En la segunda mitad del siglo, los grabadores franceses más fecundos fueron Nicolás Poussin, Robert Nanteuil y su discípulo Gérard Edelinck.

El estilo barroco en el arte del libro

El *estilo barroco* domina en esta época la ornamentación de los libros. Su insaciable afición por los efectos pomposos se manifiesta en largos formatos de folio y en los caracteres de grandes dimensiones, pero especialmente se muestra en toda su abrumadora abundancia en los frontispicios, de los que incluso los libros corrientes y sin ilustración se encontraban provistos. Si se trata de una narración de viajes, el grabado de la cubierta suele exhibir un paisaje con toda clase de personajes y animales exóticos en abigarrada mezcolanza; en las portadas de las obras arqueológicas aparecen figuras clásicas de rostro pensativo situadas entre pintorescas ruinas, etc., y por todas partes se encuentran alegorías, figuras que simbolizan la sabiduría, el amor, la justicia, el estado, la religión, etc. Muchas, por no decir la mayor parte, de estas portadas, en las que apenas si queda espacio libre para el título, no pueden compararse, como arte decorativo, con las mejores realizaciones del arte del libro del siglo XVI, pero algunas se encuentran muy por encima del nivel corriente. Esto se refiere en especial a las portadas que el gran pintor Pedro Pablo Rubens diseñó durante el año en que trabajó con la familia Galle en la imprenta del citado Baltasar Moretus, de la casa Plantino. También en el grabado de Rubens y de sus discípulos se encuentra la predilección de la época por las figuras alegóricas, pero en ello se reconoce su genio; a pesar de toda la pompa y artificio, se encuentra en estas portadas un sentido artístico nada frecuente en la ornamentación de los libros de aquella época. Con frecuencia Rubens se ha limitado a dar sólo un esbozo como idea (lo que se indica con una frase latina: *Rubens invenit,* es decir, ha inventado), un se-

gundo artista ha trazado el dibujo *(delineavit)* y un tercero lo ha trasladado a la plancha de cobre *(sculpsit)*.

La oficina plantiniana en Amberes tuvo, incluso después de la muerte del fundador, gran importancia en el desarrollo del grabado en cobre como ilustración del libro, y en general en el siglo XVII fueron Bélgica y en especial *Holanda*, los principales países en Europa en el mundo del libro. Ello fue debido, parte a la importante situación política que alcanzaron los Países Bajos a la sazón, parte a su criterio liberal, que los libró de la severa censura de los Estados absolutos. Añádese el importante puesto de los Países Bajos en el mundo científico; jóvenes estudiantes de todos los países acudían a la famosa Universidad de Leyden.

Los Elzevir. La familia Blaeu

En esta Universidad se encontraba empleado a finales del siglo XVI un encuadernador y bedel, de nombre Lodewijk Elzevir (Elsevier), que, después de haber obtenido privilegio para vender libros a los estudiantes, estableció poco a poco un comercio de inusitadas proporciones. Sus actividades se extendieron más allá de los límites de la ciudad y del país; mantuvo almacenes permanentes en Francfort y proveía de literatura extranjera a toda la Alemania meridional.

De Lodewijk Elzevir procede una gran familia de impresores y editores que a lo largo del siglo XVII operó en muchas ciudades holandesas y consiguió para este apellido fama europea. El renombre mayor lo obtuvieron el hijo de Lodewijk, Buenaventura, y sus nietos Isaac, Lodewijk el Joven y Abraham, y el período en que ellos desarrollaron su actividad, 1625-64, marca el apogeo de los Elzevir. Isaac había adquirido una imprenta y, al igual que Aldus en su tiempo había lanzado desde Venecia sus pequeñas ediciones de clásicos en cursiva por toda Europa, se desparramaron ahora de igual modo de la imprenta de los Elzevir una multitud de análogas

ediciones en dozavo; en aquella época de los grandes infolios significaban algo nuevo, como los aldinos, algo más democrático, y obtuvieron también rápidamente gran



P. VIRGILII MARONIS

BVCOLICA.

TITYRVS, ECLOGA I.

ARGVMENTVM.

Virgilius ſub perſona Tityri paſtoru, quo arietem majorem, aut hircum ſignificari ajunt, ut evidentius fortunam ſuam, beneficiaque Cæſaru explicaret, ex adverſo Melibœum, id eſt, qui curam agit boum, introducit, à patria, adempto agro, pulſum.

MELIBOEVS, TITYRVS.

M. Tityre, tu patulæ recubans ſub tegmine fagi,
Silveſtrem tenui Muſam meditaris avena.
Nos patriæ fineis, & dulcia linquimus arva,
Nos patriam fugimus: tu Tityre lentus in umbra
Formoſam reſonare doces Amaryllida ſilvas.
T. O Melibœe, deus nobis hæc otia fecit.
Namque erit ille mihi ſemper deus: illius aram
Sæpe tener noſtris ab ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves, ut cernis, & ipſum
Ludere quæ vellem calamo permiſit agreſti.
M. Non equidem invideo: miror magis: undique totis
Vſque adeo turbatur agris. en ipſe capellas
Protenus æger ago: hanc etiam vix Tityre duco.
Heic inter denſas corulos modo namq; gemellos,
A Spem

Página de una edición elzeviriana de Virgilio, en duodécimo.

popularidad por su práctico formato y precio módico; especialmente famosas fueron las ediciones de César, Plinio, Terencio y Virgilio. La corrección filológica de las versiones no podía compararse con la de los aldinos, pero con su letra romana, sobria y clara, ofrecían una impresión elegante, aunque algo monótona. Los tipos habían sido diseñados por Christoffel Van Dyck, según el modelo de Garamond y fueron a desempeñar más tarde un papel importante en Inglaterra, donde hacia 1670 fueron incorporados a la imprenta de la Universidad de Oxford por el obispo John Fell, quien donó una fundición de tipos ricamente equipada.

Además de las ediciones de los clásicos, publicaron los Elzevir muchas otras obras; así, en 1626, obtuvieron privilegio para editar una serie de pequeñas obras estadístico-topográficas de diferentes países, las llamadas *Repúblicas,* que también alcanzaron gran popularidad. Muchas de las grandes personalidades de la época pertenecieron al círculo de los Elzevir: Descartes, Molière, Bacon, Hobbes, Galileo y muy especialmente el maestro de Derecho internacional Hugo Grocio, cuyo famoso tratado sobre la libertad de los mares fue publicado ya en 1609 por el viejo Lodewijk. Otros libros célebres de los Elzevir son una edición de San Agustín de 1675, la edición de 1652 de la *Imitación de Cristo,* de Tomás de Kempis, traducida por Corneille, una edición en folio del Derecho romano de 1663, además de ediciones de Molière, Corneille, Pascal y otros grandes escritores franceses. En total, la cifra de las ediciones de elzeviros auténticos —porque muchas falsificaciones pasan por tales— alcanza unos 2.200, además de unos 3.000 trabajos universitarios. En el siglo XVIII y en especial el XIX, las ediciones de los Elzevir fueron objeto de tal predilección por los coleccionistas que en la historia de la bibliofilia se habla de una *manía de Elzevir,* culto que en ciertas ocasiones bordeó el ridículo y que se ha mantenido hasta nuestros días, en que causa víctimas especialmente entre los ricos coleccionistas norteamericanos. Se concedía gran importancia a poseer ejemplares

que habían sido guillotinados lo menos posible y se construyó una regla especial para medir las dimensiones de los márgenes. Ejemplares en buen estado, del período de esplendor de la familia, han llegado a alcanzar precios fantásticos, aunque no fuesen de una gran rareza. Un ejemplo célebre de la alza de precios de los elzeviros es lo ocurrido con el pequeño libro de cocina *Le pastissier françois;* los Elzevir lo reimprimieron del original francés en 1655 y en uno de sus catálogos editoriales se le cita a un precio algo superior a medio florín. A lo largo del tiempo se fue haciendo raro y en la segunda mitad del siglo XIX los buenos ejemplares se llegaron a pagar a 10.000 francos. Una de las colecciones de elzeviros mayores y más bellas es el fondo Berghman, en la Biblioteca Real de Estocolmo.

Parte del material tipográfico de los Elzevir pasó en el siglo XVIII a otra célebre dinastía de impresores, la familia Enschedé, de Haarlem, casa fundada en 1703 por Isaac Enschedé; se encuentra aún en existencia y cuenta con mayor número de diferentes caracteres tipográficos antiguos y modernos que ninguna otra imprenta europea; entre otros, posee el material del conocido impresor de Berlín, J. Fr. Unger, al que más adelante nos referiremos con mayor detalle.

Como libreros, los Elzevir superaron a todos sus contemporáneos; ninguno de éstos mantuvo relaciones comerciales tan extensas como ellos —Lodewijk el Joven llegó incluso a Copenhague en uno de sus viajes de negocios y fundó una sucursal en la Bolsa, más tarde utilizada también por otro impresor holandés, Johannes Janssonius, el más activo de los impresores fraudulentos del siglo XVII. Gracias a las reimpresiones suyas y de los Elzevir de obras francesas, la literatura francesa de la época obtuvo una difusión como nunca había podido alcanzar. En Inglaterra mantuvieron los libreros holandeses un activo negocio; el tráfico de libros de Inglaterra con el Continente pasaba en aquel tiempo a través de Holanda y los Elzevir predominaban también en él.

Al igual que otros grandes editores, publicaron muchas de sus obras encuadernadas, y una conocida familia de encuadernadores, los Magnus, trabajaron a su servicio, imitando las encuadernaciones francesas de la época, pero también trabajaron para otros muchos impresores holandeses, como la casa Blaeu, que estuvo en activo durante los años 1618-72 y cobró fama por sus grandes atlas geográficos. En Holanda, país de marinos, la cartografía había alcanzado un gran desarrollo, y el fundador de la casa, Willen Janszoon Blaeu, durante un viaje a Dinamarca, había tenido ocasión de conocer a Tycho Brahe y llegó a alcanzar una sólida formación en astronomía y cartografía. Establecido como «cartógrafo y fabricante de globos» en Amsterdan, produjo muchas y grandes cartas de navegar, que superaron a todas las otras de la época en exactitud y en belleza de decoración. Su obra maestra es el *Novus Atlas,* pero mayor celebridad obtuvo el *Atlas major,* publicado por su hijo Johann en once tomos tamaño folio en 1662. En él alcanzó el grabado en cobre auténticos triunfos, no sólo en las láminas de mapas coloreadas a mano, sino también en la portada y en la ornamentación. El *Atlas major,* a pesar de su extensión y de su alto precio, estuvo en gran demanda; la Gran Duquesa de Toscana pagó 30.000 florines por un ejemplar decorado con especial riqueza e incluso hoy se valora extraordinariamente alto. Ante ésta como ante tantas otras colosales empresas literarias del pasado nos preguntamos con asombro cómo les fue posible realizarlas económicamente. La explicación está, en parte, en la mano de obra barata de que se disponía, pero una importancia económica fundamental tuvieron también, en muchas ocasiones, la ayuda otorgada por mecenas reales y nobles, a cambio de aduladoras dedicatorias, panegíricos y versos laudatorios al comienzo de la obra. Sin un apoyo semejante, las grandes obras científicas hubiesen tenido tan pocas probabilidades de haber visto la luz pública entonces como las tienen en nuestros días sin la asistencia del Estado o de los fondos particulares.

Comienzo de las subastas de libros

Durante los primeros años del siglo XVII aparece una nueva forma de comercio de libros, en la que se comienza a ofrecer libros en subasta y a venderlos al mejor postor. También fue Holanda el país iniciador y Leyden la ciudad donde tuvo lugar la primera *subasta de libros.* Probablemente fue el viejo Lodewijk Elzevir quien tomó la iniciativa. Pronto pudo verse que se había dado con un sistema que satisfacía el interés tanto del comprador como del vendedor. Este obtenía mayor beneficio económico y el comprador tenía acceso a colecciones que no estaban formadas al azar, como suelen estarlo las existencias de un librero. Muy pronto, sin embargo, surgió la queja de que los libreros que disponían la subasta aprovechaban la ocasión para deshacerse de la parte menos valiosa de sus existencias introduciéndola entre los libros que debían figurar en ella. Como en la actualidad, se distribuía, con anterioridad a la subasta, un catálogo impreso de los libros, por lo general clasificados en octavo, cuarto y folios.

Las subastas de libros en Holanda atrajeron pronto la atención de otros países y fueron obteniendo crecientemente importancia internacional. Un eclesiástico inglés, Joseph Hill, que había residido en Holanda, introdujo la costumbre en Londres en 1676, cuando, por su iniciativa, a la muerte de un clérigo se vendieron en subasta sus libros, y también allí obtuvo el sistema una rápida aceptación; se cree que fue introducido en Norteamérica en 1713. El ambiente de expectación que se produce en toda subasta no falta en la de libros, y la presencia en la sala de una auténtica rareza, es presagio con frecuencia de episodios de carácter altamente dramático. Sin embargo, la gran época de las subastas de libros no comienza hasta el siglo XVIII. El sistema de la subasta se propagó también a Francia y a Alemania en la segunda mitad del siglo XVII —los libreros alemanes intentaron en vano luchar contra él.

Los coleccionistas franceses de libros

En el mundo del libro europeo del siglo XVII Holanda ocupa, por lo tanto, un puesto predominante e incluso Francia, a pesar de su espléndido desarrollo literario, se mantuvo en eclipse. Como se dijo antes, la literatura francesa se difundió en gran parte gracias a las ediciones fraudulentas holandesas. Pero los franceses se destacaron, por el contrario, como bibliófilos. La bibliofilia francesa no abandonó las tradiciones de la época de Grolier, sino que conservó aquel sello de lujo que desde el comienzo la caracterizó entre las naciones europeas. A medida que fue en aumento el poder real, mayor fue la ostentación de lujo en el círculo cortesano; en torno a los reyes y a los restantes coleccionistas reales, damas y caballeros de la nobleza rivalizaban en el torneo de la bibliofilia, que ya se había iniciado bajo Luis XIV, pero que tomó impulso bajo sus dos sucesores, Luis XV y XVI. Sería, sin embargo, sumamente exagerado el atribuir a estos reyes y a sus cortes un profundo interés literario; se podría hablar más bien de un paralelo con los coleccionistas de libros de lujo del tiempo del Imperio romano, y las palabras de censura de Séneca contra éstos pudieran con razón ser aplicadas a muchos de los coleccionistas franceses de los siglos XVII y XVIII. Ello sin perjuicio de que en sus filas puedan señalarse muchas figuras eruditas y de formación literaria, para quienes el reunir una biblioteca era algo diferente y superior a un mero intento de satisfacer la vanidad personal. Esto puede aplicarse al docto Nicolás Claude de Peiresc, que se interesó especialmente por manuscritos coptos y por libros impresos con notas marginales de sus antiguos poseedores, y un auténtico interés por los libros puede también atribuirse a los grandes hombres de Estado Richelieu, Mazarino y Colbert. El interés de Richelieu por los libros tuvo como resultado, entre otros, el establecimiento de una imprenta real en el Louvre, institución que más tarde ejerció una gran influencia sobre la tipografía fran-

cesa. Colbert contribuyó en gran medida a la biblioteca de Luis XIV, que llegó a tener 40.000 volúmenes y 10.000 manuscritos. Pero especialmente para Mazarino fueron los libros una pasión, que remontaba a su más temprana juventud.

Richelieu y Mazarino obtuvieron un colaborador inapreciable en su bibliotecario Gabriel Naudé. Su nombre es famoso en la historia del libro debido a un escrito que publicó en 1627 con el título de *Advis pour dresser une bibliothèque,* el primer intento (puede llamarse así) de escribir un tratado de biblioteconomía. Con celo incansable y gran sentido económico recorrió Naudé los establecimientos de librería de Europa entera y se calculan en unos 45.000 los volúmenes que paulatinamente añadió a la biblioteca de Mazarino.

En su obra, Naudé había resaltado con insistencia la importancia de hacer accesibles las bibliotecas a todos, y como fue la ambición del Cardenal convertirse en el Asinio Polión de Francia, en otras palabras, en facilitar el acceso del público a su biblioteca, fue ésta abierta al público en 1643, seis horas al día, para los estudiosos de las artes y de las ciencias. Pero la gloria fue corta; pocos años después Mazarino fue desterrado, y durante las guerras de la Fronda su espléndida biblioteca fue vendida y desperdigada a los cuatro vientos. Hondamente afligido por esta calamidad, Naudé aceptó el ofrecimiento de trasladarse a Suecia como bibliotecario de la reina Cristina. Cuando Mazarino regresó al poder y volvió a coleccionar libros, mandó llamar a su viejo bibliotecario, pero éste murió durante el viaje y no llegó a ver, por lo tanto, la constitución de la segunda biblioteca, la Bibliothèque Mazarine, que en 1691 fue abierta al público, y que aún hoy es una de las más importantes bibliotecas públicas de la ciudad del Sena.

También la biblioteca de los agustinos de *St. Victor* había sido accesible a los estudiosos desde mediados del siglo XVII, mientras que el rico y venerado monasterio benedictino de *Saint-Germain-des-Prés* sólo abría sus puertas a regañadientes, y la biblioteca de la abadía

de *Sainte-Geneviève* se convirtió en pública en el siglo XVIII; en cambio, fue la única biblioteca eclesiástica que superó las tormentas de la Revolución, y hasta la fecha ostenta un preeminente lugar entre las bibliotecas públicas de Francia.

La arquitectura de la biblioteca

En lo externo, las bibliotecas habían ido cambiando poco a poco su carácter. Mientras durante la mayor parte del siglo XVI se siguió aún la costumbre medieval de colocar los libros sobre pupitres, se fue generalizando cada vez más el dar al local de la biblioteca la forma de una sala con estanterías a lo largo de las paredes, donde los libros se situaban en tablas; con frecuencia las estanterías se levantaban hasta el techo, por lo que fue necesario dividirlas por medio de una galería. Este sistema de construcción de bibliotecas en forma de sala, aparece por vez primera en el espléndido local construído en la segunda mitad del siglo XVI para la *biblioteca de El Escorial,* en las proximidades de Madrid; pronto se convirtió en el modelo exclusivo, que no fue reemplazado hasta mediados del siglo XIX por sistemas más prácticos. [Los armarios de la biblioteca de El Escorial están hechos sobre dibujos de Juan de Herrera. (Y es un notable ejemplo español de este tipo de sala también la Biblioteca de la Universidad de Salamanca debida a un sucesor del célebre Churriguera.) Los libros de El Escorial los mandó reunir el rey Felipe II en 1575 dando los de su propia librería; y comisionó a secretarios, eruditos y embajadores para que comprasen más en el extranjero y dentro de España. Varias bibliotecas particulares fueron a dar así en El Escorial a la muerte de sus propietarios. A pesar de haber sufrido un incendio en 1671, es de las más importantes de España en cuanto a fondos de manuscritos árabes, griegos, hebreos y latinos, muchos de singular riqueza.]

Las grandes salas ofrecían oportunidades sin límite

a la fantasía artística del arquitecto y muchas de ellas ofrecen grandes bellezas en sus cúpulas, columnas, techos pintados y frisos. No puede negarse, sin embargo, que con toda su magnificencia arquitectónica llegan a eclipsar a los propios libros, de modo que de un simple marco se convierten en asunto principal; pero en la época del barroco, con su afición por la pompa, esto no era un defecto: las salas de las bibliotecas debían tener exactamente este aspecto de museo, que era acentuado adicionalmente por medio de esferas terráqueas y celestes exhibidas en medio de la sala o vitrinas con toda clase de objetos de arte y curiosidades. Hasta cierto punto ello está relacionado con el hecho de que muchos de los grandes bibliófilos fueron también coleccionistas de arte; así, el ministro francés Pierre Séguier, que llegó a reunir más de 20.000 volúmenes, había instalado en su palacio salas de lectura en las que las colecciones de porcelanas ofrecían mayor atractivo que los mismos libros.

Uno de los ejemplos más suntuosos de este tipo de bibliotecas es el famoso salón de cúpula que a comienzos del siglo XVIII se construyó para la *Biblioteca Real* de Viena. Otro ejemplo de salón de biblioteca, pero menos importante, es la Biblioteca Nacional de Weimar, que consta de tres galerías ovaladas superpuestas, adornada con el oro de los pilares de mármol y de los capiteles.

Los tipos corrientes de encuadernación. El estilo Le Gascon

A la suntuosidad arquitectónica correspondían las encuadernaciones de lujo. El mayor número, sin embargo, de las encuadernaciones hechas durante el siglo XVII, como en los tiempos anteriores, pertenece no a éstas, sino a los *tipos corrientes de encuadernación*. En las bibliotecas de hoy día se encuentran multitud de volúmenes de aquel tiempo, encuadernados en piel francesa de ternera u oveja, jaspeados imitando la concha de tor-

tuga o coloreados con carburo de hierro y que no presentan más decoración que la del lomo. Aún más sobria se muestra la encuadernación inglesa en badana castaño y cuyo carácter modesto se hace doblemente patente porque el interior de las tapas no lleva guardas, por lo que queda al descubierto el cartón gris. La encuadernación holandesa corriente era realizada en pergamino blanco, rígido y pulimentado, muy sobriamente decorado y con el título escrito con tinta china en la parte superior del lomo liso; en la encuadernación en pergamino italiana y española, por el contrario, el título aparecía impreso a lo largo del lomo y las tapas carecían de refuerzo de cartón, por lo que eran suaves y flexibles como las de los pequeños libros en piel de gamuza de nuestros días.

Pero los grandes coleccionistas reales y de la nobleza no se contentaban, como antes se dijo, con estas formas tan modestas y, especialmente en Francia, se practicó la encuadernación artística en igual escala que en los días de Francisco I y Enrique II. A comienzos del siglo XVII imperaba aún el estilo «à la fanfare», con sus ramas de laurel estilizadas, pero en los últimos años de Luis XIII se inicia un estilo de decoración completamente nuevo al comenzarse a utilizar hierros con *líneas punteadas* (en francés: *fers pointillés),* de forma que los sutiles y vigorosos sarmientos retorcidos en espiral dan paso a puntos diminutos y muy próximos, que se extienden sobre toda la tapa o se agrupan en el centro en torno a las armas del propietario. En este estilo decorativo se encuentra, por curioso que parezca, sólo una débil huella de la ornamentación barroca; no se puede hablar propiamente, por lo tanto, de un período barroco en la historia de la encuadernación como puede hacerse en la del arte. Los hierros punteados se extendieron también al lomo e incluso al interior de las tapas, que en las encuadernaciones de lujo se encontraban con frecuencia recubiertas con badana o seda; estas guardas, que anteriormente se componían de papel corriente y sin colorear, eran ahora con frecuencia jaspeadas y lo mismo ocurrió con los cantos.

Se considera como autor del estilo punteado al encuadernador Le Gascon, acerca del cual no se conoce por lo demás gran cosa, hasta el punto de ignorarse si Le Gascon fue su auténtico nombre o un sobrenombre debido a su lugar de origen. Se ha querido identificarle, aunque sin motivo, con otro encuadernador, Florimond Badier, que realizó encuadernaciones en el mismo estilo y las proveía con su firma. Es tan seguro que Le Gascon o discípulos suyos trabajaron para los grandes coleccionistas de la época, Mazarino, Colbert, Séguier y el erudito Nicolás de Peiresc, como que pronto su estilo encontró imitadores en Francia y países vecinos. Era más fácil trabajar con las líneas punteadas que con las continuas y en este sentido la introducción del estilo Le Gascon significó cierta simplificación en relación con el estilo «à la fanfare». Una simplificación ulterior ocurrió cuando el encuadernador Macé Ruette ideó el reemplazar los numerosos hierros pequeños por otros grandes, en los que los ornamentos punteados se reunían en un conjunto y se los disponía dentro y alrededor de la línea de un marco. Muchos de estos grandes hierros adoptaron en la segunda mitad del siglo la forma de media luna, con las puntas enrolladas, variantes del estilo Le Gascon que obtuvieron una gran popularidad, especialmente en Inglaterra.

En Holanda imitaron el estilo Le Gascon, entre otros, la ya mencionada familia de encuadernadores, los Magnus, que emplearon los hierros punteados en las encuadernaciones comerciales de los Elzevir. Estas fueron hechas en tafilete verde, mientras que en Francia y otros países era rojo el color favorito para la piel. También en Inglaterra, donde la aristocracia y el alto clero contaban con muchos bibliófilos en sus filas, se adoptó el estilo Le Gascon. Una variación especial adoptó en manos del encuadernador de la corte de Carlos II, Samuel Mearne, que combinó los hierros punteados con ornamentos de línea continua, como medias lunas, tulipanes, claveles y otras flores estilizadas. En algunas de sus encuadernaciones, las llamadas *all-over,* dominaban los

hierros de «media luna», pero también realizó el llamado *cottage-bind,* cuyo cuartel central, por arriba y por abajo, estaba limitado por líneas, que prestan a la decoración cierta semejanza con una casa de campo inglesa (cottage).

Otro tipo totalmente diferente de encuadernación fue realizado para Luis XIV y su corte por el encuadernador real Antoine Ruette, encuadernación que casi carece de decoración, de modo que el cuero de color oscuro predomina con todo su efecto. A esta decoración ascética, que muestra tan notable oposición a la debilidad universal por la pompa, sentida en la época, se le adscribe, a comienzos del siglo XVII, la denominación de *encuadernación jansenista,* con alusión a la estricta tendencia religiosa de los de esta doctrina. También otros libros de bibliófilos franceses muestran una sobria decoración: un marco a lo largo de los bordes, algunos ornamentos en las puntas, unas armas o monograma en el centro y sólo los lomos ofrecen decoración más rica. En compensación, la cabritilla es de calidad selecta y es evidente que una nueva sensibilidad por la calidad de la superficie de la piel provocó esta reacción contra el dorado excesivo.

Los marcos originales de Le Gascon fueron siendo ampliados poco a poco con nuevas variantes (entre otros, los llamados hierros de Duseuil), puestos en venta por los grabadores junto a los ejecutados por los artistas para el uso de los encuadernadores. Los hierros en forma de rosetas o de abanico *(fers à l'éventail)* obtuvieron especial favor en Italia, donde se utilizaban además los grandes escudos familiares, y hallaron también aceptación en Alemania, pero sólo los encuadernadores de Heidelberg, que habían conservado las tradiciones desde los tiempos de Otón Enrique, fueron capaces de alcanzar los modelos franceses.

La Guerra de los Treinta Años. Las rapiñas de libros suecas

Para Alemania la época posterior a 1620 fue en general un período de estancamiento o, más bien, de retroceso. La *Guerra de los Treinta Años* arruinó las fuerzas políticas y económicas del país y al empobrecimiento sucedió una extenuación cultural, de la que tardó en recuperarse. Fue esto exactamente lo que dio a los holandeses la oportunidad para erigirse en una posición preeminente como productores y distribuidores de libros. Cuanto se hizo en el arte de la ilustración en la Alemania del siglo XVII fue en su mayoría eco del arte del grabado en cobre holandés o francés. La tipografía del siglo XVII no puede, en términos generales, compararse con la de los siglos precedentes, sino que pertenece a lo más pobre de la imprenta alemana. Vieron la luz en Alemania multitud de publicaciones, en especial las de tipo de edificación espiritual, pero su presentación tipográfica alcanza, por lo general, un ínfimo nivel y cada progreso en el arte de la imprenta estaba frenado por rígidas normas gremiales que hasta comienzos del siglo XIX estuvieron vigentes con todo rigor. El comercio alemán de libros se mantuvo esencialmente de *impresiones fraudulentas,* que convertían en ilusorios los derechos del autor y contra las que se intentó luchar por medio de privilegios, que ofrecían el inconveniente de que no podían imponerse en un país tan fragmentado como el alemán. También los impresores daneses sufrieron esta plaga; no sólo dentro de las fronteras del país se hacían reimpresiones de la literatura danesa, sino que los impresores del norte de Alemania, de Lübeck en especial, los imitaban, y multitud de libros daneses de entonces, que llevan Copenhague en el pie de imprenta, fueron en realidad impresos en Alemania. En el campo de la encuadernación, los alemanes siguieron viviendo de las tradiciones del siglo XVI, pero la maestría artesana que había dado carácter a las viejas encuadernaciones se fue

haciendo cada vez más rara, y la familiaridad de los encuadernadores de Heidelberg con las nuevas formas estilísticas francesas es una de las pocas excepciones, que confirman la regla.

Si el desorden de las guerras de religión, junto con las restantes circunstancias mencionadas, tuvo un efecto paralizador sobre la producción del libro alemán, las consecuencias de la guerra fueron aún más funestas para las bibliotecas del país. La más antigua de las bibliotecas universitarias alemanas, la célebre *Biblioteca Palatina* de Heidelberg, una de las más notables de la época, fue en 1623, a raíz de la conquista de la ciudad por las tropas de Tilly y sufrir el saqueo de las huestes católicas, regalada por su jefe, el emperador Maximiliano de Baviera, al Papa, quien la incorporó a las colecciones del Vaticano. Pero por el lado protestante se produjo más tarde una cumplida represalia. Cuando Gustavo Adolfo de Suecia reunió la resistencia protestante ante el victorioso avance de los católicos, practicó por dondequiera que fue la incautación de las bibliotecas, especialmente de los colegios de los jesuitas, y aquellos países que fueron teatro de su lucha vieron emigrar sus bibliotecas, una tras otra, como botín de guerra a Suecia. En 1620 había fundado Gustavo Adolfo la Universidad de Uppsala y a ella hizo donación de gran parte de las bibliotecas incautadas de Riga y Prusia; a éstas se unieron más tarde una serie de bibliotecas del sur de Alemania.

La época de esplendor en la historia de las bibliotecas suecas, así iniciada, se continuó tras la muerte de Gustavo Adolfo, porque los nobles suecos que servían como oficiales en el ejército o en el Estado Mayor supieron aprovechar cumplidamente la fortuna de la guerra en beneficio del Estado o en el suyo propio. Desde la antigüedad hasta los tiempos más recientes, el pillaje de bibliotecas por los ejércitos victoriosos ha sido uno de los fenómenos de todas las grandes guerras, pero sólo durante la segunda Guerra Mundial se practicó de forma tan sistemática como durante la época de la hegemonía sueca. Con la diferencia de que, así como los

suecos consiguieron aplicar la prescripción adquisitiva a lo de que un día se apoderaron, los tesoros bibliográficos arrebatados durante las guerras posteriores han tenido que ser devueltos por regla general al declararse la paz.

Durante la última etapa de la guerra de los Treinta Años las víctimas fueron en especial las bibliotecas de los conventos de Bohemia y de Moravia. Cuando el asalto de los suecos a Praga en 1648, lograron un rico botín de libros, en especial la espléndida colección de los reyes de Bohemia en Hradschin, que contenía, entre otros, el manuscrito en pergamino probablemente más extenso *(gigas librorum)* que nunca haya existido, la Biblia de los Diablos. Junto con el resto de la biblioteca real de Bohemia fue llevado a Estocolmo e incorporado a la biblioteca de la reina Cristina. Cuando ésta marchó de Suecia, llevó consigo gran parte de su biblioteca —la mayoría de los manuscritos, por ejemplo, se encuentran en el Vaticano—, pero la parte que quedó dio base para la biblioteca real de Estocolmo y fue incrementada en forma considerable con el botín hecho durante las guerras de Carlos Gustavo en Polonia y Dinamarca. De estas conquistas bélicas se abastecieron también considerablemente muchas de las bibliotecas de la nobleza sueca. Varios de los grandes estadistas, Axel y Erik Oxenstierna, Schering Rosenhane, Claes Rålamb, sin olvidar al hermano político de Carlos Gustavo, el canciller real Magnus Gabriel de la Gardie, fueron, como Richelieu o Mazarino, hombres muy instruídos e interesados en literatura. De la Gardie realizó importantes adquisiciones en Dinamarca; compró la colección del cronista real, el profesor Stephan Hansen Stephanius, que contenía importantes fuentes para la historia de Dinamarca y un célebre manuscrito de la Edda más moderna, y como botín de guerra obtuvo, entre otras, la biblioteca de Gunde Rosenkrantz, que comprendía parte de la colección de Anders Sørensen Vedel. Bajo Carlos XI las posesiones de De la Gardie, como las de otros nobles, pasaron a la Corona, y después de su muerte fueron dona-

das al archivo de antigüedades y a la biblioteca de la Universidad de Uppsala, que de este modo pasó a poseer la antes mencionada Biblia gótica del obispo Ulfila (el *Codex argenteus)*, que había sido objeto de botín en Praga y más tarde adquirida por De la Gardie.

Los coleccionistas daneses

Así como las colecciones de De la Gardie y, con ello, también su parte danesa, se conservan aún, no aconteció lo mismo con otra gran biblioteca privada danesa que pasó a ser de propiedad sueca. El magistrado de Ringsted, Jørgen Seefeldt poseía más de 25.000 volúmenes, en especial manuscritos en noruego-islandés y muchos impresos raros. La totalidad de esta extraordinaria colección pasó a Corfitz Ulfeld, que en pago por su colaboración con los suecos obtuvo de ellos permiso para apoderarse de ella y conducirla a Malmö. Pero más tarde, tanto esta colección como los libros del propio Ulfeld fueron incautados por el gobierno sueco e incorporados a la Biblioteca real de Estocolmo y cuando ésta, en su mayor parte, fue pasto de las llamas en el incendio del palacio de 1697, en ellas desapareció también la legendaria colección de Seefeldt; sólo un resto insignificante, como algunas de las muchas ediciones de la Biblia, pasó, tras varias vicisitudes, a ser propiedad del representante sueco Peter Julius Coyet y cuando sus propiedades fueron saqueadas en 1710 por las tropas danesas, regresaron estos libros de nuevo a la patria de Seefeldt, Dinamarca.

Aunque Jørgen Seefeldt puede ser, con mucho, considerado como el primer coleccionista danés del siglo XVII, hubo sin embargo muchos otros que merecen ser recordados. El célebre autor de la gran obra tipográfica el Atlas Danés de Resen, el profesor Peder Hansen Resen, reunió a lo largo de una generación una biblioteca especializada en literatura nórdica y ciencias jurídicas y, en 1675, la donó a la biblioteca de la Universidad de

Copenhague. Esta fue incrementada a lo largo del tiempo con muchos donativos; por un lado, Cristian IV regaló en 1605 la mayor parte de la biblioteca de Palacio; por otro, recibía las herencias de los cronistas reales, que comprendían multitud de manuscritos medievales y otras fuentes para la historia danesa y noruega. Pero su incremento había sido sumamente desigual y la colección de Resen llenó importantes huecos en las existencias, ya que, como se ha dicho, había dado mucha importancia a la literatura escandinava.

La época de los polígrafos

Un paralelo al interés mostrado por Resen hacia la literatura nacional era raro entonces en los países nórdicos. En ellos, como en el resto de Europa, tienen las colecciones de libros en general un *sentido cosmopolita;* la literatura científica se encontraba aún en su mayor parte envuelta en su túnica latina, y dentro de la literatura piadosa y de entretenimiento los coleccionistas cultivaron los autores franceses, italianos y españoles contemporáneos, y en parte también los holandeses, alemanes e ingleses. Y así como las colecciones tenían, en cuanto al idioma, un carácter internacional, en relación al contenido tenían también una gran variedad. Nos encontramos en la época de los *polígrafos,* en que la ciencia tenía una base internacional y la especialización era todavía una noción desconocida. Los eruditos podían abarcar casi todas las materias —repetidamente se ve a un profesor tanto dar lecciones de una disciplina como de otra y aparentemente dominarlas con igual presteza—. Toda la tendencia enciclopédica de esta época, que también es característica de gran parte del siglo XVIII, imprime su sello en las bibliotecas y sus hombres. El polígrafo típico lo encontramos en el excéntrico italiano Antonio Maggliabecchi, sobre cuya fantástica memoria corrieron tantas extrañas historias como sobre el increíble desorden con que vivía entre sus inmensos montones de libros.

Fundación de las Bibliotecas Nacionales. La Biblioteca Real de Copenhague

Maggliabecchi fue bibliotecario del Gran Duque Cosme III en Florencia, de cuya colección se deriva la actual Biblioteca Nacional italiana. Varias otras de las *bibliotecas nacionales* de hoy día tienen su origen en las bibliotecas reales del siglo XVII o fueron notablemente aumentadas en aquella época. Incluso en la Alemania devastada por la guerra pueden encontrarse ejemplos en este sentido. En 1659 el gran elector Federico Guillermo firmó un documento en su campamento de Viborg (Jutlandia) según el cual la biblioteca real de Berlín quedaba abierta al público, aunque este término tenía un sentido más limitado que en la actualidad, y con ello se puso el fundamento para la Biblioteca Nacional del más tarde Estado de Prusia. Ya en los primeros años del siglo el duque Augusto de Braunschweig-Lüneburg había comenzado a reunir una biblioteca, que a su muerte era considerada la mayor de Europa, y de la cual él mismo había redactado un catálogo de cerca de 4.000 páginas. Fue esta misma biblioteca la que más tarde tuvo como celoso director al célebre polígrafo y filósofo G. W. Leibnitz, y actualmente es la biblioteca Wolfenbüttel, una de las joyas en la impresionante cadena de bibliotecas de la Alemania anterior a la última guerra mundial.

Ya se ha mencionado la influencia de la reina Cristina sobre la Biblioteca Real de Estocolmo. De la misma manera, un edificio en Slotholmen, en Copenhague, albergaba la biblioteca de Federico III, base de la Biblioteca real actual. En 1661 obtuvo Federico III, por legado testamentario, la gran colección del senescal Joachim Gersdorff, compuesta por cerca de 8.000 volúmenes, y en el siguiente año adquirió dos bibliotecas más de aristócratas. Con anterioridad había comprado al hijo del astrónomo Kepler las anotaciones dejadas a su muerte por Tycho Brahe, y obtuvo del obispo islandés

Brynjólfur Sveinsson quince manuscritos islandeses antiguos, entre ellos los Eddas antiguo y nuevo, el magno manuscrito de sagas, el Libro de Flatø, con narraciones de la arribada de los escandinavos a América (Vinland), así como otros valiosos manuscritos en pergamino que continúan figurando entre los tesoros de la Biblioteca real de Copenhague *.

En Peder Griffenfeld encontró el rey un eficaz bibliotecario y cuando pronto los locales en el palacio resultaron insuficientes, ordenó la construcción del edificio antes citado, que continuó siendo sede de la biblioteca hasta 1906. Federico III adquirió en el extranjero gran cantidad de literatura reciente y de las subastas de libros, recién iniciadas en Copenhague, tomó sin retribución alguna cuanto se le antojaba; a su muerte las colecciones contaban con cerca de 20.000 volúmenes. Bajo Cristián V el crecimiento no fue tan importante, pero en sus últimos años introdujo, según el ejemplo francés, el ***depósito legal,*** según el cual todo aquel que imprimiese una obra debía entregar cinco ejemplares a la biblioteca del rey.

* Hoy devueltos a Reykjavík. Véase nota a página 66. *(N. del T.)*

EL SIGLO XVIII

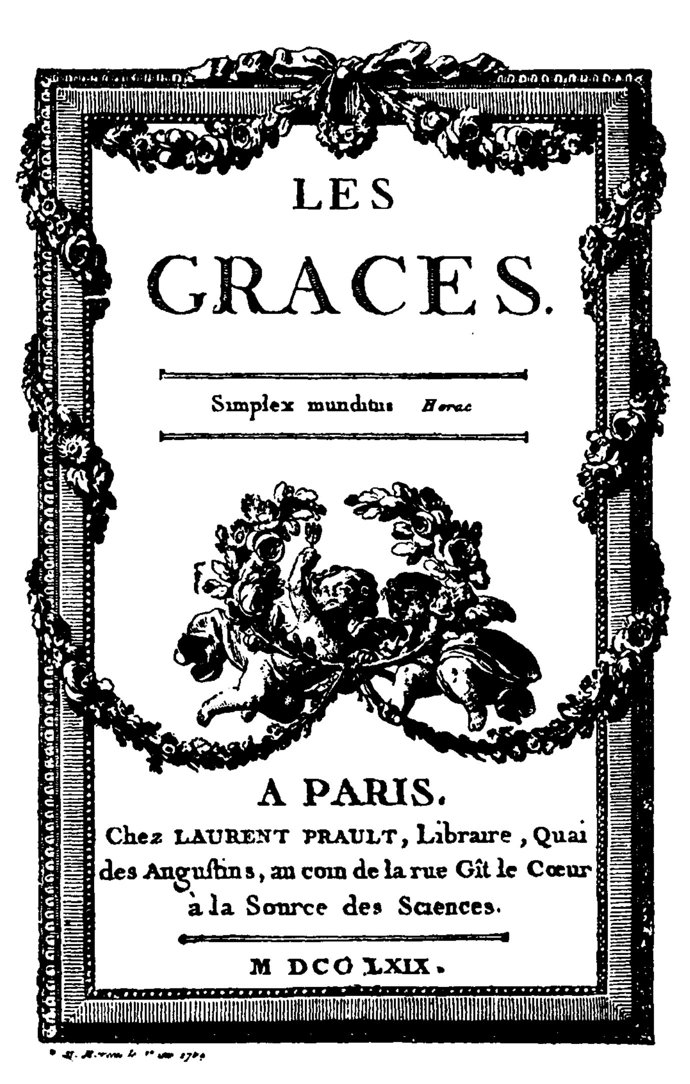
El arte de la viñeta en la época rococó

El pesado estilo barroco, que durante los primeros años de Luis XV dominaba aún las artes, entre ellas la del libro, no congeniaba ni con las formas ni con el concepto de la vida que caracterizaban a las clases superiores del siglo XVIII. La corriente de fuerza social que lentamente fermentaba en amplios estratos hasta, al final, en los últimos años del siglo, encontrar su expansión en la Revolución francesa, era todavía sumamente débil y no visible en la superficie; todo era en ella paz y sonrisas, por lo menos mientras la Corte y la nobleza daban la nota, mientras el pueblo se mantenía aparte y miraba deslumbrado por el brillo. Y para las clases altas la vida sólo merecía ser vivida si formaba una incesante sucesión de deleites y de fiestas. Nunca el erotismo ligero y frívolo ha caracterizado de igual modo la fisonomía total de una época como entonces: el diosecillo alado portador de la flecha es el símbolo del período; en literatura, la poesía pastoril es una de las formas favoritas; en

arte, las escenas eróticas son un tema sin cesar recurrente, e incluso en la vida política aparece la huella erótica a través de las intrigas de las favoritas reales en favor o en contra de los ministros en boga.

Esta forma de vida encuentra su expresión artística en el *estilo rococó;* el heredero brillante y ligero, alegre y elegante, de lo pesado y pomposo. En el mundo del libro, los pequeños formatos van desplazando cada vez más los grandes infolios, y el grabado en cobre adquiere una plaza aún más destacada y un papel más decorativo en la presentación del libro que anteriormente. No se provee a los libros sólo con ilustraciones propiamente dichas, sino que a manos llenas se cubren las páginas de viñetas: como cabeceras *(fleurons)* ante el comienzo de cada capítulo o como *culs de lampe* a su final. Amorcillos volanderos, ceñidos por guirnaldas de rosas, son frecuentes motivos de las *viñetas* (llamadas así por haber sido la vid uno de los primeros motivos empleados en ellas), y los ornamentos rococó, con sus líneas en forma de C y de S, predominan en las orlas. Tal ornamentación se ha liberado con ello de la estricta simetría hasta entonces dominante; sus motivos principales se disponen de modo más o menos asimétrico: conchas, palmas, ramos de flores y festones de flores y frutas.

Una serie de dibujantes y pintores franceses eminentes llevaron pronto a la perfección el arte rococó del libro e incluso artistas flamencos, suizos, alemanes e ingleses, que en gran número trabajaban en París, asimilaron por completo el estilo francés. Con sus primorosas líneas, que de tan soberbio modo se acomodan al carácter del grabado en cobre y a los temas de las ilustraciones, estos artistas crearon libros que responden exactamente a la alegría de vivir y al gusto refinado de la época, que precisamente ha encontrado en los libros con viñetas una de sus expresiones más características. Pero, al igual que en muchos libros del Renacimiento, existe con frecuencia una desproporción entre el contenido de la ilustración y el del texto; el primero domina a costa del segundo, y casi todo el cuidado y el interés se emplean en las ilus-



LES

GRACES.

Simplex munditiis *Horat.*

A PARIS.

Chez LAURENT PRAULT, Libraire, Quai des Augustins, au coin de la rue Gît le Coeur à la Source des Sciences.

M DCC LXIX.

Típica portada rococó dibujada por Moreau el Joven, 1769.

traciones y en la decoración. Como en la época barroca, también la rococó puede mostrar muchos libros puramente de láminas: series de diseños arquitectónicos, de mobiliario o de ornamentación, obras de arqueología, botánica o zoología, ilustraciones de viajes por países extraños, etc., y en ellos predomina aún el gran formato. Pero la mayor parte de los libros de la época rococó típicos son, como se dijo antes, en octavo o dozavo.

Uno de los primeros ejemplos de este nuevo tipo de libro lo presenta la edición publicada en París en 1718 de la novela pastoril del escritor erótico griego Longo, *Dafnis y Cloe,* ilustrada con grabados tomados de pinturas por nadie menos que el duque Felipe de Orleans, regente de Francia durante la minoría de Luis XV. El auténtico florecimiento del arte de la viñeta no se inicia sin embargo hasta 1734, con una edición de Molière ilustrada, entre otros, por el célebre pintor Boucher, con más de 200 viñetas. Se ha conseguido en ellas, por medio de la disposición de luces y de sombras, y de la perspectiva, el dar a la ilustración un efecto espacial más efectivo de lo que pudiera creerse posible dados sus modestos medios. Este talento se repite más o menos en otros artistas que se dedicaron al servicio del arte del libro: Cochin el Joven, Choffard, Eisen, Marillier y, sobre todo, Gravelot y Moreau el Joven. Charles Nicolás Cochin el Joven inició la portada grabada en cobre en la que el título se destaca en caracteres recortados y grisáceos. Era un espléndido dibujante y empleó su gran talento decorativo en sus innumerables viñetas. Pierre Philippe Choffard diseñó con maestría una multitud de viñetas para cabeceras y remates *(en-têtes* y *culs de lampe),* entre otros libros, para la edición de los *Contes et nouvelles* de La Fontaine publicada en 1762 por los arredantarios de la recaudación de impuestos («les fermiers généraux»). Las ilustraciones de este libro son debidas a Charles Eisen, artista flamenco que alcanzó gran fama por la composición de sus láminas. Tuvo un éxito extraordinario al ilustrar libros con temas eróticos como *Le temple de Gnide* de Montesquieu, en 1772, o la co-

lección de versos frívolos del mediocre poeta Dorat, *Les baisers,* de 1770, a lo que su estilo coquetón y ligeramente afectado venía como anillo al dedo. Pierre Clément Marillier alcanzó fama por sus ingeniosas viñetas, en número superior a 200, para las fábulas de Dorat (1775), entre otras obras, y Hubert François Gravelot ilustró en un estilo un poco más severo, pero también más lleno de carácter, obras como los cuentos morales de Marmontel (1765) y la edición de Corneille por Voltaire (1764). Como extraordinario dibujante y grabador que era, supo con gran delicadeza reflejar el ambiente y la vida de la aristocracia.

El más dotado de todos fue, sin embargo, Jean Michel Moreau (llamado Moreau el Joven). En contraste con los demás, puso mucho empeño en realizar sus dibujos del natural, por lo que los suyos poseen una mayor frescura que los restantes libros ilustrados de la época rococó, pues no puede negarse que en torno a varios de éstos flota un ambiente de picardía, por grande que sea el arte en ellos desplegado —autores como Boccaccio o Aretino podían indudablemente invitar a los artistas a caer en el exceso de la alusión erótica, pero incluso las ediciones de Horacio y Ovidio no se libraban siempre de ella—. Las ilustraciones de Moreau carecen por completo de este aroma de gabinete íntimo; en él se encuentra la gracia natural que tiende un velo sobre lo escabroso y lo convierte en atractivo. Es un apasionado de la naturaleza y nadie mejor que él supo dar expresión gráfica al espíritu de Rousseau, como lo hizo en la edición de 1774-1783. Su obra maestra son las 24 grandes láminas que realizó para la obra *Monument du costume* (1775-83), álbum que describe la vida cotidiana de las clases superiores y cuyas láminas se han hecho famosas por su composición casi impresionista y el audaz partido sacado al juego de luz y sombra. Otra de las obras maestras de Moreau son las ilustraciones a la edición Kehl de las obras de Voltaire (1784-89).

Peculiar de todos los artistas citados es su falta de interés por la psicología de los personajes —los rostros

por lo general carecen de expresión—. Por el contrario, la atención se concentra en el ambiente, las figuras y los trajes. Todo esto les era familiar por su convivencia con la aristocracia, ya que su posición social no era la de un artesano, como en los tiempos anteriores; se consideraban como pertenecientes a la clase superior y trabajaban en estrecho contacto con los bibliófilos y con los autores y editores célebres de su tiempo.

Algunos de los libros ilustrados con viñetas se grababan enteramente en cobre, de forma que incluso el texto se dibujaba y grababa, pero en la mayor parte el texto era de composición. Los tipos utilizados eran derivaciones de la letra romana, de Garamond, pero modernizada. En la ya mencionada Imprenta Real del Louvre, de donde salieron muchos de los mejores libros ilustrados con viñetas, se utilizaba especialmente un tipo diseñado por Philippe Grandjean y llamado *romain du roi,* tipo romano del rey; se le reconoce en que la *l* tiene una pequeña prolongación en el lado izquierdo. Son unos tipos elegantes, pero no pueden compararse con los caracteres de Garamond. Algo más próxima a éstos, pero sin alcanzar su altura, se encuentra la romana diseñada por Pierre Simon Fournier. Fue el tipógrafo más famoso en la Europa de la mitad del siglo y el conjunto de su ornamentación se hizo extraordinariamente popular. A los caracteres de la época rococó pertenece también un tipo de letra de trazos muy finos; se llama *poétique,* porque se presta especialmente a la composición del verso.

La bibliofilia francesa

En conexión con el gran desarrollo del arte del libro en la Francia del rococó, se encuentra el florecimiento de la *bibliofilia.* El coleccionar libros, que había estado ya de moda en tiempos anteriores entre las clases superiores, se impuso en forma aún más refinada en tiempos de Luis XV y Luis XVI. Este interés por la bibliofilia se manifestó en la considerable demanda de libros ilustrados

con viñetas; de no haber sido así, no hubieran podido obtener estas costosas obras una salida tan fácil, y sin él no hubieran tenido empleo lucrativo los dibujantes y grabadores, tanto que, con frecuencia, se encontraban abrumados bajo los innumerables encargos que les llovían.

Pero no fueron sólo los libros de la época los que proporcionaban dinero; los ricos coleccionistas franceses se interesaron también por la literatura de los siglos precedentes: las obras de «les grands écrivains», los suntuosos tratados de historia del arte o de ciencias naturales, narraciones de viajes y ediciones de mapas, las magnas ediciones de clásicos griegos y latinos —muy solicitada fue, así, la edición (1674-1730), mandada imprimir por Luis XIV, de una serie de escritores clásicos «*ad usum Delphini*» (para el uso del Delfín, o heredero del trono), y en la cual todos los pasajes escabrosos habían sido omitidos—. El gran número de coleccionistas proporcionó un campo favorable para las muchas subastas de libros que entonces se celebraban en París, y en las cuales los precios de las ediciones más buscadas fueron creciendo progresivamente. Fueron buenos tiempos para los libreros al aire libre que se habían instalado en el Pont Neuf y en los muelles del Sena y en cuyos cajones, entre toda clase de morralla, podían encontrarse libros a la vez raros y bellamente decorados. El Gobierno miraba de reojo a estos vendedores irregulares, porque se sospechaba —a veces con razón— que vendían textos prohibidos por la censura política y la eclesiástica, y los libreros regulares, que en Francia se encontraban perfectamente organizados desde tiempos antiguos, intentaron también hacerlos desaparecer. A pesar de todas las persecuciones, los *bouquinistes,* llamados así del holandés *boekin* (libro pequeño, en francés *bouquin*), consiguieron mantenerse en su sitio.

El más importante —por lo menos, en cuanto a cantidad— de los numerosos coleccionistas franceses del siglo XVIII fue el duque Louis de la Vallière, que comenzó sus actividades coleccionistas en 1738 en la gran subasta

de los libros del embajador de Sajonia en París, el conde Karl Heinrich von Hoym, compuesta de buscados ejemplares en encuadernaciones de lujo. El duque aumentó su colección a través de una larga serie de subastas y él mismo organizó tres importantes con el objeto de deshacerse de ejemplares duplicados. Entre las piezas más características de la colección se encontraba el único ejemplar existente del álbum *Tableaux des moeurs du temps,* cuyas livianas representaciones de la vida galante estuvieron casi a punto de acarrear su destrucción. La colección de La Vallière tuvo fama europea y cuando fue puesta a la venta en 1784, tras la muerte del duque, constituyó una ocasión en que coleccionistas de todos los puntos de Europa se dieron cita en París. La subasta duró 181 días y produjo un total de unos 465.000 francos. El álbum *Tableaux des moeurs* ha sido subastado varias veces después: en 1894 fue vendido por 25.000 francos.

Parte de la colección de La Vallière no fue vendida en pública subasta, sino traspasada privadamente al marqués de Paulmy, cuyos libros más tarde fueron vendidos a Carlos X y constituyeron la base de una de las bibliotecas públicas de París, la del Arsenal. Entre las instituciones que se aprovecharon de la subasta de La Vallière figuraba la biblioteca del rey (*bibliotèque du roi*), que en suma se benefició de la actividad de los grandes coleccionistas privados, ya que se fue incrementando repetidamente por medio de donativos o compra de bibliotecas particulares o parte de ellas. De Oriente fueron llevados a París muchos tesoros bibliográficos y de los embajadores franceses en el extranjero, entre otros el embajador en Copenhague, el conde de Plélo, se recibían asimismo valiosas remesas. La biblioteca comprendía también una colección de grabados y de monedas y gozaba justa fama de ser el mayor y más rico tesoro bibliográfico del mundo civilizado, así como París fue la ciudad de Europa que en el siglo XVIII contaba con más y más valiosas bibliotecas. Y cuando muchas de ellas, a lo largo del siglo, fueron abriendo sus colecciones al

público, es fácil comprender que los estudiosos de todos los países buscasen ir a París para tener ocasión de utilizarlas.

El modelo «à la dentelle» en la encuadernación. El arte del ex-libris

La Corte y muchos de los aristócratas bibliófilos del tiempo de Luis XV emplearon como encuadernador a Antoine Michel Padeloup, que ha alcanzado considerable fama en la historia de la encuadernación. Algunas de las encuadernaciones realizadas para la esposa de Luis XV, la reina María Leszcinska, y para la favorita, madame de Pompadour, están firmadas con el rótulo de Padeloup, así como otras para la colección del conde Von Hoym; para el rey encuadernó en tafilete rojo una selección de obras salidas de la imprenta real que describen y enaltecen las festividades de Palacio. Trabajó, como otro célebre encuadernador de la época, Le Monnier, en una técnica que más tarde se hizo muy popular, el *mosaico de piel,* por el que se agrupaban en las tapas trozos de cuero de color diferente, al estilo de una alfombra o un tapiz. Pero principalmente fue iniciador del *modelo de encaje* (*fers à la dentelle*) o, en todo caso, lo desarrolló de modo extraordinario. Los encajes desempeñaban un gran papel en los trajes de la época y esto llevó a trasladar sus caprichosas combinaciones a los hierros del encuadernador. En la producción del libro rococó de los coleccionistas franceses, las encuadernaciones «à la dentelle» adquirieron pronto un lugar preeminente. Por lo general, se encuentran decoradas con un amplio borde de encaje que se amplía hacia la parte media de la tapa, para dejar lugar a la marca del propietario, su *super-libris.* En multitud de encuadernaciones este modelo ha sido repetido y variado; también se decoraba el lomo, con frecuencia con una flor estilizada en cada uno de los tramos y pequeños ornamentos en los ángulos de éstos. Los cortes están dorados, pero raramente cincelados como en las

encuadernaciones del siglo XVII. El encuadernador Jacques Antoine Derome y su hijo, Nicolás Denis Derome, emplearon el diseño de encaje en sus encuadernaciones con especial agilidad y maestría; parte de ellas se caracterizan por figurar en los ángulos de la decoración un pajarillo con las alas abiertas. Otros dos nombres famosos de la misma época son el encuadernador del duque de Orleans, Du Seuil y Pierre Paul Dubuisson.

Hay una cierta elegancia festiva en estas encuadernaciones francesas de la época rococó, que queda acentuada por el rojo de la piel, pero de la ornamentación típicamente rococó ofrecen sólo escasas muestras. Las típicas líneas rococó en forma de C y S se encuentran sólo excepcionalmente en las encuadernaciones del siglo XVIII y la mayor parte de las que ostentan decoración rococó corresponden a una edad posterior, el neo-rococó. En cambio, el rococó típico se encuentra frecuentemente en los *ex-libris* con los que los bibliófilos equipaban sus libros para de este modo señalarlos como de su propiedad. Ya existe esta costumbre en los siglos XV y XVI, en que estas marcas de propiedad se grababan en madera, pero durante los siglos XVII y XVIII se generaliza cada vez más el uso del ex-libris, a medida que la bibliofilia va tomando creciente carácter de moda y entonces se grababan en cobre.

En el interior de la tapa se pegaba una hoja, de tamaño más o menos grande, con información sobre quién era el propietario del libro, bien exhibiendo sus iniciales o su nombre íntegro o con una representación de su escudo, enmarcado en un rótulo. Los elementos heráldicos son, por lo general, de uso corriente, incluso los que adoptan la forma de una pequeña representación alegórica. Estos ex-libris pueden tener un carácter simbólico o reproducir el interior de la biblioteca del propietario o mostrar una pequeña viñeta con un paisaje. Un bello ejemplo de la última clase es el ex-libris debido a uno de los mejores artistas daneses en este género, O. H. de Lode, y en el cual un joven tendido al pie de un árbol lee un libro; no contiene nombre alguno, pero las inicia-

les de su lema: *Fallitur hora legendo* (con la lectura se mata el tiempo), se supone que significan *Frederici Hornii liber* y se refieren al jurista Fr. Horn. Como éste, muchos ex-libris contienen lemas de sus propietarios. La mayor parte de los grandes ilustradores franceses de la época rococó diseñaron ex-libris, muchos de los cuales son pequeñas obras maestras.

El llamar *ex-libris* a las marcas de propiedad procede de que muchos de ellos contienen las palabras «ex libris» (o «ex museo» o «ex bibliotheca») antes del nombre del dueño, por ejemplo: «ex libris Christiani W. Hertelii», 'de la biblioteca de Christian W. Hertel'. A comienzos del siglo XIX se inicia cierta decadencia en el arte del ex-libris, y hacia su mitad florece otra vez para ponerse de moda nuevamente en nuestros días entre los bibliófilos.

La bibliofilia en Inglaterra. Fundación del British Museum

La bibliofilia francesa fue, como tantas otras modas francesas del siglo XVIII, copiada en los medios reales y aristocráticos de Europa entera. Aunque en ningún otro lugar alcanzasen tanto esplendor como en Francia, las costumbres de la corte del Rey Sol y sus sucesores fueron imitadas más o menos conscientemente.

[Dentro de esta corriente cultural de influencia francesa se sitúa la fundación por Felipe V, en 1711, de la Biblioteca Real, luego llamada Nacional, de Madrid, justo orgullo de los españoles, y extraordinariamente rica en manuscritos y en ediciones de los siglos XVI y XVII. La Biblioteca Nacional goza del privilegio de recibir gratuitamente ejemplar de todos los libros producidos en España. Derivado del derecho que confería a la Real Biblioteca el decreto de Felipe V en 26 de julio de 1716 (y con antecedentes en los beneficios de que había disfrutado la Biblioteca de El Escorial acaso desde el siglo XVI), ha tenido siempre escasos efectos prácticos como recurso para

acrecentar los fondos de la Biblioteca, hasta que una reglamentación bien orientada a partir del decreto de 23 de diciembre de 1957 ha logrado una aportación fundamental. Aparte del valor material de los libros (también revistas, folletos, hojas sueltas, discos fonográficos, películas, etc.), con el buen funcionamiento del servicio de Depósito Legal se ha logrado mejorar el conocimiento de la bibliografía española y el de la estadística de la actividad editorial.]

Incluso la nobleza *inglesa,* que se agrupaba en la corte de Jorge I, se encontraba fuertemente influida por las modas francesas; entre sus miembros se contaban muchos bibliófilos y, como en Francia, la actividad de los coleccionistas particulares tuvo gran importancia para el establecimiento de las bibliotecas públicas. En Inglaterra, sin embargo, se producía la especial circunstancia de que la biblioteca particular del rey no llegó a convertirse, como en otros países, en la biblioteca nacional del país; esta fue creada cuando el Parlamento acordó en 1753 la adquisición de la colección de manuscritos y de libros que el médico John Sloane había dejado a su muerte. A ésta se unieron dos importantes colecciones de manuscritos, la de Robert Bruce Cotton y la de Edward Harley, y con ello se puso la base del mundialmente célebre *British Museum;* pocos años más tarde cedió Jorge II la biblioteca de Palacio, a la que correspondía el privilegio de recibir ejemplares de todos los libros ingleses. En 1759 fue abierta la nueva institución al público, con una Junta de Gobierno de 48 miembros, la mitad designados por el Estado.

El citado Harley, conde de Oxford, había heredado de su padre, Robert Harley, una extraordinaria colección de libros y manuscritos, aumentada por él en tal medida que a su muerte constaba de 7.600 manuscritos, 40.000 cartas y documentos, 50.000 libros impresos, además de 400.000 folletos y varios —un digno paralelo de la colección de La Vallière en París—. En la colección Harley se encontraba un importante número de impresiones del tipógrafo inglés más antiguo, Caxton, y de sus inmedia-

tos sucesores, lo que demuestra un interés por los incunables que no era todavía corriente. Cierto que un coleccionista como el obispo de Ely, John Moore, cuyos libros compró Jorge I en 1715 para regalarlos a la biblioteca de la Universidad de Cambridge, había dedicado especial atención a ciertos de estos impresos ingleses primitivos —los llamados *black letters* («letras negras»)—, pero el número de los coleccionistas de incunables no comienza a aumentar progresivamente hasta las últimas décadas del siglo XVIII y los ingleses han ostentado en este terreno una posición de primacía hasta nuestros días.

En la historia de la encuadernación inglesa se hace mención a un *Harleian style,* debido al tipo de encuadernación hecho para Harley. Su ornamentación se caracteriza por un centro encuadrado con una amplia orla en torno y una característica combinación de ornamentos «de encaje» con flores dibujadas naturalísticamente. Estas encuadernaciones se impusieron como el estilo de la época en Inglaterra, pero el gusto actual las encuentra pesadas y rígidas, y no pueden compararse con las encuadernaciones que se hacían por entonces en *Escocia,* decoradas con un tallo del que largas hojas dentadas se despliegan a ambos lados.

La situación del libro en Alemania. Las bibliotecas universitarias

La bibliofilia francesa sirvió, por lo tanto, como modelo en Inglaterra, pero de ningún modo dio lugar a una imitación servil. Lo mismo ocurrió en *Alemania,* donde la influencia francesa fue por lo general más difusa, consecuencia natural de la composición fragmentaria del país alemán. La cultura y el espíritu franceses tuvieron, como es sabido, un celoso admirador en Federico el Grande, el amigo de Voltaire, quien además de ser un experto general fue también un lector fanático y él mismo autor extremadamente notable; la edición de sus obras en 25 volúmenes, de 1787-89, constituye, en cuanto a dimen-

siones, una de las producciones tipográficas más considerables de la Alemania del siglo XVIII. En sus residencias de Sans-Souci y de Potsdam poseía grandes colecciones e incluso cuando se encontraba en campaña llevaba consigo una biblioteca completa. Los autores racionalistas franceses en general constituían su lectura favorita, mientras que sus formatos preferidos eran los octavos y dozavos, hasta tal punto que evitaba en lo posible los cuartos y los folios. Siguiendo la moda francesa, mostraba su predilección por la encuadernación en tafilete rojo con estampados en oro.

Al contrario de lo que pudiera esperarse, donde la bibliografía francesa tuvo importante influencia fue especialmente en la Alemania del Norte, en las provincias del Báltico y las ciudades hanseáticas, debido en gran parte a estrechas relaciones comerciales con Inglaterra, y en Sajonia, donde desde los días del Príncipe Elector Augusto las tradiciones francesas no se habían abandonado del todo. *Dresde* fue en el siglo XVIII la patria de muchas grandes bibliotecas particulares; como en París, también allí se consideraba elegante el ser coleccionista y el que dio la pauta fue el conde Heinrich von Brühl, cuyos 62.000 volúmenes fueron a formar parte de la Biblioteca real (la actual Biblioteca nacional).

A finales de siglo esta Biblioteca real fue abierta al público, pero en lo relativo a la organización interior la situación era más bien deficiente tanto en las bibliotecas de los príncipes como en las de las Universidades. En las últimas el cargo de *bibliotecario* solía ser una ocupación secundaria para uno de los profesores y sólo en casos excepcionales estos profesores-bibliotecarios se sentían obligados a hacer más que lo puramente imprescindible. Muchas bibliotecas universitarias se encontraban en una situación que recordaba la de las bibliotecas monásticas a fines de la Edad Media. El auxiliar de bibliotecario solía ser un estudiante, mediante una exigua retribución, y era sin duda éste quien realizaba la mayor parte del trabajo, pero teniendo en cuenta que los estudiantes carecieron hasta 1788 del permiso de usar las

bibliotecas y que no se realizó ninguna catalogación esencial, el trabajo no pudo haber sido mucho.

Alemania contaba, sin embargo, con una determinada Universidad, la de *Gotinga,* cuya biblioteca durante largos años llegó a ser un ejemplo para toda Europa. En ella se realizó el decidido trabajo de ampliar las existencias de libros según normas determinadas y hacerlos accesibles fácilmente a los estudiosos. Bajo la dirección del notable lingüista y anterior bibliotecario del conde Von Brühl, Chr. Gottlieb Heyne, la biblioteca de Gotinga inició caminos que sólo durante el siglo XIX fueron seguidos por otras ciudades, y se convirtió en la primera biblioteca pública, en sentido actual, en Europa.

En 1769 obtuvo la biblioteca de Gotinga una valiosa adición con los libros de Johann Friederich von Uffenbach, que en gran parte habían sido reunidos durante el extenso *viaje bibliográfico* que este coleccionista emprendió en compañía de su hermano, el aún más apasionado bibliófilo Zacharias Conrad. Equipados con un completo catálogo de los libros que deseaban adquirir, recorrieron los dos hermanos Alemania, Holanda e Inglaterra, y su diario de viaje constituye una mina de información bibliográfica. Los viajes bibliográficos de este estilo constituyeron un aspecto característico de la vida de muchos otros bibliófilos de aquel siglo, en que Sterne hizo que Yorick emprendiese su célebre «Viaje sentimental». Holanda fue el país donde se realizaban el mayor número de adquisiciones y en cuyos copiosos almacenes se proveyeron tanto los coleccionistas ingleses como los alemanes y los escandinavos.

Los medios literarios alemanes tuvieron una característica más burguesa que los de Inglaterra y Francia; la pasión por la lectura se propagó a esferas constantemente más amplias de la sociedad y tuvo como resultado la constitución de sociedades de lectores y más adelante facilitó los esfuerzos de la época de la *Ilustración* para lograr un florecimiento de la literatura didáctica y de recreo hasta entonces inusitado. Las ideas de la Ilustración, que de Inglaterra se difundieron a Francia y al fin se con-

cretaron en una tendencia común a toda Europa, el racionalismo, que entronizaba la razón humana, tenían también gran importancia para el desarrollo de la ciencia, y la biblioteca científica moderna, como la citada biblioteca de Gotinga, es el primer ejemplo de lo que con justicia puede llamarse uno de los frutos de la Ilustración. Pero no debe olvidarse que el origen era la importante organización de la vida cultural, ya iniciada en el siglo XVII en los principales países: se constituyeron las primeras *academias* de ciencias y vieron la luz las primeras *revistas científicas*, el *Journal des savants*, en París, las *Philosophical Transactions*, en Londres, ambas en curso de publicación hoy día, y en Leipzig, las *Acta eruditorum*. Los eruditos del siglo XVIII sintetizaron todos los conocimientos de la época en forma comprensible en grandes obras enciclopédicas; Diderot, D'Alembert y su círculo crearon la célebre *Enciclopedia* francesa, y en Alemania el editor de Leipzig, Zedler, publicó su *Universal-Lexikon* en 64 gruesos volúmenes, que aún hoy día no ha perdido valor. Paulatinamente fue apareciendo una creciente muchedumbre de revistas críticas y literarias y, grandes favoritos entre ellos, los *almanaques* y los libros de bolsillo. Comenzaron en Francia a mediados del siglo XVIII y fueron ocasión para el generoso empleo del arte de las viñetas de la época, sin olvidar los almanaques teatrales, los de la moda y los eróticos. También comenzó la preocupación por la literatura infantil y en la adaptación por Campe de *Robinson Crusoe*, de Defoe, se consiguió uno de los mejores libros infantiles que se hayan escrito nunca.

Los libros de bolsillo y calendarios, de reducidas dimensiones y con literatura de entretenimiento, procedían principalmente de Alemania y estaban decorados con viñetas grabadas en cobre, arte en el que los artistas alemanes, con mayor o menor éxito, imitaban a los maestros franceses. Sólo uno, Daniel Chodowiecki, muestra una visión más independiente, y de nuevo encontraremos aquí la fisonomía burguesa —casi puede decirse pequeñoburguesa— alemana. Fue esto lo que convirtió a Chodo-

wiecki en el más típicamente nacional de los artistas alemanes que practicaron las viñetas en cobre, lo que proporcionó gran popularidad a sus pequeñas escenas que describen la vida cotidiana; una obra como la colección de fábulas de Gellert, libro después muy difundido, le hizo probablemente aún más popular, y gran fama obtuvieron también sus deliciosas ilustraciones a las obras de Goethe, entre otras, a *Hermann y Dorotea,* aparecidas en el *Taschenbuch für Frauenzimmer* (Almanaque de las damas) para el año 1799.

La creciente afición por la lectura ofreció nuevas oportunidades al *comercio de librería,* que se desarrolló vigorosamente teniendo en Alemania a Leipzig como centro. Se comenzó a seguir un sistema distinto del antiguo de trueque de libros, que consistía en cambiar pliego por pliego o libro por libro; el negocio editorial se había ido independizando cada vez más del negocio de librería y había adquirido un carácter más permanente, a lo que sucedió un precio fijo para cada unidad, pero los libreros obtenían unos descuentos tan ínfimos, que con frecuencia se veían obligados a salirse del precio fijo de venta. La lucha contra las impresiones fraudulentas fue llevada en Alemania con creciente ímpetu, aunque sin éxito. Sólo a finales de siglo se logró, siguiendo el ejemplo inglés —la llamada *Copyright Act* de 1709—, conseguir cierta protección para los derechos de los autores y de los editores.

Con la creciente difusión de la literatura, la publicación de varias tiradas de un mismo libro se hizo también más frecuente, por lo que es lógico que en el siglo XVIII se pensase en conservar las composiciones tipográficas, de forma que pudieran ser usadas en una serie de tiradas uniformes. Fue un orfebre escocés, William Ged, el que primero hizo experimentos con la *estereotipia;* realizó sus pruebas en 1720 y tantos, pero no obtuvo resultados enteramente satisfactorios. La estereotipia alcanzó importancia práctica al ser perfeccionado el método por Charles, tercer conde de Stanhope, que a comienzos del siglo XIX imprimió Biblias en estereotipia en la imprenta

de la Universidad de Cambridge. El mismo Lord Stanhope construyó el año 1800 la primera prensa de hierro, en sustitución de la de madera, que se había venido empleando desde los tiempos de Gutenberg.

La artesanía danesa del libro. Las encuadernaciones de espejo

En *Dinamarca* la evolución del libro sigue en varios sentidos la misma dirección que en Alemania. Tanto en uno como en otro país, la imprenta muestra un carácter mixto y es, en general, de baja calidad. Los caracteres góticos alemanes, en vaciados más o menos pobres, llenan las mesas de composición de las imprentas danesas y los viejos y gastados grabados en madera forman la decoración principal. En impresos de mayores pretensiones imperaba el estilo barroco alemán que influye igualmente en los abundantes libros litúrgicos para los oficios de difuntos que poco a poco fueron adquiriendo la dimensión de gruesos infolios. Pero hacia la mitad del siglo el estilo rococó comenzó a mostrarse, aunque al comienzo sólo en viñetas dispersas en medio de libros enteramente barrocos.

Fue, en otras palabras, el gusto francés el que lentamente se abrió camino en la imprenta danesa, al mismo tiempo que, como veremos más tarde, se introdujo en la esfera de los coleccionistas. En la producción de libros llegó en parte gracias a intermediarios alemanes. Un tipógrafo alemán, fundador del diario *Berlingske Tidende,* Ernst Henrich Berling, entró en 1731 como empleado en casa del impresor real, también nacido en Alemania, Johan Jørgen Höpffner, y poco tiempo después abrió taller propio en el que publicó trabajos tan considerables como la gran obra de arquitectura de Thurah, «el Vitrubio danés» (1746-49) y su libro sobre Copenhague, *Hafnia hodierna* (1748).

El honor de haber introducido las corrientes francesas en la producción bibliográfica danesa ha de ser compar-

tido entre el círculo de Luxdorph, Hofman y el librero e impresor Claude Philibert, oriundo de Ginebra, pero que en 1755 se estableció en Copenhague. Los libros publicados por él tienen mayor ligereza y elegancia que muchos otros de la época. Imprimió, entre otros, los tres primeros volúmenes de la *Flora Danica,* con las célebres planchas de cobre coloreadas a mano; fueron publicados entre 1766-70, pero esta gigantesca obra sobre la flora danesa no alcanzó a completarse hasta 1883, y la relativa a Noruega en 1814.

En general, sin embargo, fue Alemania el intermediario entre el estilo rococó francés y Dinamarca, y por lo tanto se encuentra en la mayoría de los libros daneses de la segunda mitad del siglo XVIII la misma degeneración del estilo original francés que señala los libros rococó alemanes, y el mismo aburguesamiento y vulgaridad que ciertamente no se acomodaban al espíritu del rococó. A ello se debe que los elementos ornamentales tallados en madera, iniciales, viñetas, rosetas, etc., utilizados en las imprentas danesas, aunque seguían el estilo rococó, eran generalmente de pobre calidad.

En el terreno de la *encuadernación,* la influencia francesa venía ejerciéndose desde el siglo XVIII, pero más tarde el influjo de Inglaterra fue en aumento constante. Se tomaron de Francia los hierros del estilo de Le Gascon; se empleó con frecuencia una flor estilizada, cuyas líneas, como en este estilo, se disolvían en puntos, y los troqueles en forma de media luna, que los ingleses emplearon con tanta pericia, tuvieron, en diferentes combinaciones, una gran difusión. Los modelos ingleses debieron estar sin duda presentes en la realización de la llamada *encuadernación de espejo,* muy popular en el arte de la encuadernación danesa del siglo XVIII. En todo caso, los ingleses emplearon el mismo principio decorativo que informa las decoraciones de espejo: un centro de la tapa sin decoración rodeado por un borde dorado. Los encuadernadores daneses desarrollaron este principio en forma original, por lo que puede en verdad hablarse de un tipo nacional de encuadernación, *la encuadernación de Hol-*

berg, como también se la ha llamado, por el tiempo en que comenzó su auge: 1720 y tantos, la época de las comedias de Holberg. La encuadernación de espejo danesa está realizada en piel de ternero u oveja. En torno a un centro rectangular, de tono oscuro, el llamado «espejo», hay un marco más claro, y alrededor de éste la piel es de nuevo más oscura. El «espejo» y el marco más claro están ambos marcados con un borde estampado en frío, realizado con rueda y formado por pequeños ornamentos florales, y ambas orlas, o sólo la extrema, se prolongan en los ángulos con un ornamento algo mayor. A lo largo del borde de la tapa corre una fina línea de oro. Tan sobria como la decoración de la tapa, es de rico el dorado en los tramos del lomo, en cuyo cuartel superior se encuentra con frecuencia la marca del propietario, el superlibris, que en otras encuadernaciones siempre tiene su lugar en la tapa.

En la segunda mitad del siglo las encuadernaciones de «espejo» se hicieron crecientemente populares y el estampado en frío de las orlas fue parcialmente sustituido por el estampado en oro. Comienzan los modelos rococó tanto en los bordes como en la decoración del lomo, y se destaca el «espejo» con manchas oscuras de color, producidas con una esponja o un pincel. Los cantos rara vez se doran y están coloreados en rojo o azul oscuro, y con frecuencia jaspeados o salpicados; las guardas se encuentran asimismo coloreadas y frecuentemente jaspeadas con dibujos vivos, veteados o en espiral, etc. Con una fantasía admirable supieron los encuadernadores daneses de aquel tiempo prestar variedad a este tipo de encuadernación; entre los millares de encuadernaciones de espejo que se han conservado en las bibliotecas, no se encontrarán muchas que ofrezcan orlas idénticas, sino que aparecen interrumpidas o arqueadas en múltiples formas y con frecuencia cruzan una orla más reducida en rápidos entrelazamientos de dos orlas. Por lo tanto, estas encuadernaciones, a pesar del tipo único, producen un efecto de asombrosa libertad y ello justifica que en nuestros días se les haya dedicado detenido estudio.

Los bibliófilos y las bibliotecas danesas

En las ocasiones, como en la segunda parte del siglo XVIII, en que en Dinamarca la artesanía del libro se desarrolló vigorosamente, se mantuvo, al igual que en Francia, en relación con el aumento del interés por la bibliofilia. No todos los coleccionistas de aquel tiempo pueden ser considerados en este contexto. Un hombre como el islandés Arne Magnusson no puede ser llamado bibliófilo en la corriente acepción de esta palabra, sino que fue un coleccionista nato, y su imperecedero servicio es el haber salvado en el último momento cuanto hoy se conserva de los viejos pergaminos manuscritos medievales, en noruego-islandés arcaico, actividad semejante, en lo relativo a la literatura nórdica primitiva, a la realizada por los humanistas italianos acerca de la greco-latina. En Noruega y, en especial, en Islandia, adquirió Arne Magnusson, en persona o mediante intermediarios, prácticamente todo cuanto podía aún encontrarse de estas materias; algunas simplemente en préstamo, pero la mayor parte la obtuvo como regalo o por compra. Hubo no poco de manía en su coleccionismo; no rechazó ni siquiera el más insignificante y sucio recorte de pergamino. Y siempre se esforzó en asegurarse de la importancia del texto y de su relación con otros, al igual que con toda solicitud trató de investigar el origen del manuscrito, algo por lo que entonces nadie se interesaba.

El mes de octubre de 1728, en que un gran incendio devastó Copenhague, constituye una fecha negra en la historia del libro de Dinamarca. Quedó destruida la *biblioteca de la Universidad,* que entonces se encontraba alojada principalmente en el desván de la iglesia de la Trinidad, y la colección de Arne Magnusson compartió su suerte con varias otras colecciones privadas y siete de las nueve imprentas de la ciudad. Afortunadamente, sin embargo, se salvó casi toda su colección de manuscritos y cuando la iglesia de la Trinidad fue reconstruida en 1731 y formada una nueva biblioteca universitaria, los viejos

pergaminos islandeses encontraron en ella albergue como colección independiente, donada a la Universidad por medio de un legado *.

Otro coleccionista danés, el conde Otto Thott, había iniciado también su colección durante sus viajes de juventud por Europa y había incluso despertado asombro en París por sus vastas adquisiciones. Y aunque todos sus libros fueron destruidos durante el tremendo incendio de 1728, consiguió de nuevo una colección tan espléndida que ostenta la primacía entre todos los bibliófilos daneses. En su palacio de Copenhague había un ala especial con una gran sala dedicada a biblioteca, que llegó a alcanzar 138.000 volúmenes (de ellos, muchas obras en varios volúmenes). Abrió, hospitalario, sus puertas a los estudiosos y hasta había pensado originalmente en constituir con su colección y su fortuna un colegio según los modelos ingleses; más tarde decidió donar los libros impresos hasta 1530 (más de 6.000) y sus manuscritos (más de 4.000) a la Biblioteca Real, mientras el resto fue vendido en subasta, que se prolongó cerca de cuatro años y puso más de 120.000 volúmenes en el mercado.

Entre los coleccionistas del siglo XVIII se encuentra también Ludvig Holberg, aunque de ningún modo pueda ser llamado bibliófilo en el sentido de nuestro tiempo; él mismo se refirió con ironía en una de sus epístolas a los exquisitos amantes de los libros, cuyos libros no pueden ser ensuciados por la lectura, y dijo con sarcasmo que «ahora todos los literatos reflexionan especialmente sobre la forma de los libros en los caracteres, papel y grabados». Regaló sus libros en 1754 a la Academia de Sorø; al tiempo que ésta, fue presa de las llamas en 1813, con lo que se perdió una importante fuente para el estudio de la personalidad literaria de Holberg; sólo se conoce una pequeña parte del contenido de su colección por un catálogo impreso.

* Decidida su devolución al Instituto de Manuscritos de Reykjavík. Véase nota a la página 66. *(N. del T.)*

Los coleccionistas suecos y noruegos

También en *Suecia* el siglo XVIII es un período de esplendor de la bibliofilia y no puede sorprender que el gusto literario y artístico francés desempeñase allí un papel aún más destacado que en Dinamarca —Gustavo III fue sin duda el príncipe de Europa que con mayor fidelidad se dedicó a copiar la vida de la corte de su colega francés—. La pauta para las muchas bibliotecas en castillos y mansiones señoriales suecas nacidas en la segunda mitad del siglo, fue dada por las actividades del apasionado amante de los libros Carl Gustaf Tessin, como bibliófilo y coleccionista de arte según los modelos franceses. Excelentes encuadernadores, con Kristoffer Schneidler a la cabeza, levantaron en este período el arte de la encuadernación del país del estancamiento en que había caído, y realizaron encuadernaciones cuya decoración muestra claramente los modelos franceses. Un coleccionista cuyas actividades han sido muy importantes para la conservación de la antigua literatura sueca, fue el docto consejero real Carl Gustaf Warmholtz; tomando como base sus colecciones, elaboró su gran obra bibliográfica sobre la historia sueca que ha conservado su nombre hasta la actualidad.

Noruega no poseía una clase acomodada que pudiese seguir las huellas de la nobleza danesa y sueca, pero el país no carecía de importantes coleccionistas, como el rector Gerhard Schøning, cuyos libros procedían del poeta Benjamín Dass y que a su muerte pasaron a la biblioteca de la sociedad científica noruega de Trondheim. Además, el obispo B. Deichman, cuya biblioteca fue vendida en Copenhague en 1732, y su hijo, el industrial del hierro Carl Deichman. Su colección es la base de la actual biblioteca municipal (la biblioteca Deichman) de Oslo. También varios miembros de la familia Anker, en especial el consejero de Estado Carsten Anker, de Ejdsvold, formaron valiosas colecciones.

El clasicismo en el arte del libro

En la época en que el rococó había tenido acceso a la ornamentación del libro en los países nórdicos, se encontraba ya perdiendo terreno en su patria. En tiempo de Luis XVI comenzó el arte a distanciarse de este estilo y la reacción contra él apenas pudo haber sido más radical: de las alegres y ondulantes líneas del rococó se pasó a una imitación de la simplicidad lineal de la antigüedad, de la libre irregularidad a la regularidad absoluta. Las excavaciones de Herculano y de Pompeya habían despertado el interés por la artesanía romana y rápidamente los motivos pompeyanos, tal como se había llegado a conocerlos en las pinturas murales de las ciudades excavadas, se pusieron de moda en Italia y en Francia; grecas, hojas de acanto, guirnaldas de laurel, jarrones, candelabros, se convirtieron ahora en los elementos decorativos empleados constantemente; en una palabra, la antigüedad, como durante el Renacimiento, ascendió al trono de nuevo, pero algo del espíritu rococó perduró sin embargo en este *clasicismo;* la simetría y la línea recta volvieron a tener el puesto de honor, pero no, como durante el barroco, en forma pesada y rígida; la ligereza y la elegancia continuaban siendo el norte artístico. También el arte de la viñeta fue sensible a este cambio de gusto; muchos de los grandes ilustradores de la época rococó, como Marillier, Cochin y Moreau el Joven, fueron influidos por él tras viajes a Italia en los años de vejez. En Dinamarca el clasicismo se introdujo en los grabados de cobre que el pintor Nicolai Abilgaard dibujó para la conocida edición de *Nils Kliim* de 1789 y que fueron grabados por Johan Frederik Clemens; mientras la mayor parte de los grabadores en cobre que trabajaron en Dinamarca en el siglo XVIII pueden ser considerados, a lo más, como artesanos expertos, Clemens fue un auténtico artista y llegó a ser profesor de grabado en madera en la Academia de Arte.

En los *caracteres romanos* que fueron diseñados en

este período se encuentra también el deseo de imitar la serenidad, distinción y regularidad de lo antiguo, y ello en tal medida que incluso los mejores ejemplos no están libres de dejar una impresión algo rígida e insípida. La gran familia de impresores Didot, de París, fue la que creó algunos de los tipos más apreciados de la época. Uno de los más grandes nombres de la familia es François Ambroise Didot, que no sólo obtuvo fama por un tipo de romana que casi parece haber sido vaciado en cobre, sino

ODE I.

AD VENEREM.

INTERMISSA, Venus, diu
Rursus bella moves. Parce, precor, precor
Non sum qualis eram bonæ
Sub regno Cinaræ. Desine, dulcium
Mater sæva Cupidinum,
Circa lustra decem flectere mollibus
Iam durum imperiis. Abi
Quo blandæ iuvenum te revocant preces.

Romana de Firmin Didot, comienzos del siglo XIX.

que adquirió todavía mayor notoriedad debido a la introducción de un nuevo *sistema para medir tipos,* es decir, una regla para la medida de los cuerpos tipográficos; en el sistema de Didot están ordenados según una unidad, de las que hay 2.600 en un metro, y este sistema francés ha ido poco a poco sustituyendo al sistema alemán utilizado anteriormente. En 1789 se hizo cargo de la imprenta de Didot el hijo de François, Pierre, autor de una serie de caracteres romanos clasicistas, que fueron muy apreciados; sus grandes ediciones en folio de Virgilio y Horacio y su edición ilustrada de Racine fueron proclamadas por el Jurado de la Exposición Nacional de

París en 1801 como la obra suprema de la imprenta, veredicto cuya validez puede mantenerse sólo si se las compara con otras obras de lujo de su época, no con lo mejor producido por los siglos precedentes. Un hermano de Pierre, el docto Firmin Didot, se hizo célebre por sus ediciones de clásicos, pequeñas y económicas, pero de excelente estereotipia, que obtuvieron una importancia semejante a la que los elzeviros habían tenido en el siglo XVII.

Al tiempo de los antiguos Didot trabajó en Italia Giambattista Bodoni como impresor del duque de Parma; grabó unos caracteres romanos en nada menos que

dono puro di Dio e felicità di natura, benchè spesso provenga da lunga esercitazione e abitudine, che le più difficili cose agevola a segno che in fine senza più pur pensarvi riescono ottimamente fatte. Che però la gra-

Romana de Bodoni, de la introducción a su *Manuale tipografico* (Parma, 1818)

143 tipos y cuerpos, y a solicitud del Papa imprimió el Padrenuestro en 155 idiomas diferentes. Los tipos de Bodoni tuvieron gran difusión y fueron adoptados por varias imprentas europeas; como los restantes tipos de la época clasicista son muy regulares, pero cuentan con un rasgo distintivo en su marcado contraste entre las líneas gruesas y delgadas en cada letra.

Ni los tipos de Didot ni los de Bodoni han conseguido una aceptación durable. Mucha más transcendencia han tenido algunos de los caracteres del tipógrafo inglés John Baskerville, que gozaron ya en su tiempo de un

gran éxito, aunque también encontraron críticas. Muestran cierto parentesco con el antes citado «romain du roi» francés, pero además tienen cierto tono de «caligrafía» —muy probablemente resultado de que Baskerville originalmente trabajó como maestro de escritura.

Superior en realidad es el tipo debido a uno de los antecesores de Baskerville, William Caslon. Como los caracteres de Baskerville, pertenecen los de Caslon a la transición entre los tipos del Renacimiento (Aldus y Garamond) y la neo-romana (Didot y Bodoni). A base de caracteres holandeses, que desde la época de Elzevir des-

ME. Hac te nos fragili donabimus ante cicuta.
Hæc nos, Formoſum Corydon ardebat Alexin:
Hæc eadem docuit, Cujum pecus? an Melibœi?
MO. At tu ſume pedum, quod, me quum ſæpe rogaret,
Non tulit Antigenes, (et erat tum dignus amari)
Formoſum paribus nodis atque ære, Menalca.

Romana de Baskerville, de su edición de Virgilio (Birmingham, 1757).

empeñaron tan importante papel en Inglaterra, diseñó Caslon una romana, viva y libre de toda rigidez y artificio. No consiguió inmediatamente el éxito que merecía, pero desde que en 1844 fue sacada del olvido, ha alcanzado una posición preeminente y junto a las de Nicolás Jenson, Garamond y Baskerville, la romana de Caslon es el tipo que encuentra mayor empleo actualmente. Mediante ella, Inglaterra ha influido en el desarrollo de la letra romana, aunque en nuestros días haya tenido que compartir la influencia con los tipógrafos norteamericanos. Un importante papel en este desarrollo lo han desempeñado las numerosas *imprentas privadas* inglesas; una de las primeras fue la que el gran coleccionista de libros y de objetos de arte Horace Walpole estableció en su finca de Strawberry Hill, junto al Támesis, para la impresión de obras propias y ajenas.

El material tipográfico de Baskerville fue adquirido por el autor e impresor francés Pierre Augustin de Beaumarchais, que había fundado una sociedad para la publicación de una suntuosa edición de Voltaire; cuando este plan fue obstaculizado por parte eclesiástica, la imprenta fue trasladada a la pequeña ciudad de Kehl, junto a Estrasburgo, y desde allí lanzó la sociedad en 1785 su célebre edición en 70 volúmenes de las obras del gran filósofo francés y una edición de Rousseau.

En Alemania no había obtenido nunca la letra romana una franca aceptación, aparte de su empleo en las obras científicas. El tipo esencial de los alemanes era, como lo ha sido hasta nuestros días, el gótico *fraktur*. Se produjo a un tiempo, sin embargo, una fuerte corriente en pro de la romana, pero el famoso impresor de Leipzig J. G. Immanuel Breitkopf, fundador de la editora musical, abogó con mucho entusiasmo por la causa de la letra fraktur como el tipo nacional alemán, y ganó la batalla. También en el desenvolvimiento del fraktur tuvo el nuevo estilo su importancia. El tipo diseñado por el impresor Johan Fr. Unger, con sus formas anchas y redondeadas proporcionadamente, es un intento de conseguir un intermedio entre el gótico y el romano. Es un producto del clasicismo; Unger colaboró con Didot, cuyos tipos había intentado introducir en Alemania, y no sin razón se le ha llamado «el Didot alemán».

[Sin duda el tipógrafo español más famoso es Joaquín Ibarra (1725-1785). Impresor del rey y de la Academia Española, de su taller salió en 1780 la mejor edición del *Quijote* que se ha publicado hasta el día de hoy (en cuatro volúmenes, con muy adecuadas ilustraciones). La obra maestra de Ibarra es el *Salustio* de 1772, traducido por el infante don Gabriel, en un tomo en folio, con texto latino, y muy discretamente ilustrada con cabeceras y remates y grabados de plana entera. Ambas obras denotan una sobresaliente perfección técnica y un cuidado por los detalles que dan por resultado unas planas nobles y de muy gustosa lectura. España cuenta con otros dos impresores notables: Antonio de Sancha (1720-1790) y



DE LA VIDA
Y PRINCIPALES ESCRITOS
DE SALUSTIO.

A Cayo Salustio Crispo hicieron famoso su vida y sus Escritos. La memoria de estos durarà quanto duráre el aprecio de las Letras. Aquella debiera pasarse en silencio, y aun sepultarse en el olvido. Dire sin embargo brevemente, que nacio en el año *668.* o en el *669.* de Roma, en Amiterno, Pueblo de los Sabinos, en el mismo confin del Abruzo, no lexos de la Ciudad *de la Aquila*, la qual, segun Celario afirma, se engrandeciò con sus ruinas. Fue de familia ilustre. De pequeño se aplicò a las Letras, y trasladado a Roma y a los negocios del Foro, se dejò arrastrar de la ambicion: vicio que no se averguenza de confesar, o porque era general, o porque, segun frase del mismo, *se acerca mas a la virtud* [(a)]. De edad de 34. años, en el de 702. de Roma, obtuvo el Tribunado de la plebe. En este Magistrado se huvo mui mal; y en él, y en los dos siguientes años dio motivo a que se le echáse con ignominia del Senado. Favoreciole Julio Cesar, y le restituyò a su lugar y

(a) P. 14. c. 1. *Quod tamen vitium (ambitio) propius virtutem erat.* Vease la not. 11. al Catilina.

**

Introducción de la edición bilingüe de Salustio, obra maestra del impresor español Joaquín Ibarra, 1772. (Biblioteca de la Universidad, Madrid.)

Quando esto oyeron unas gentes llenas de trabajos, que nada tenian que perder, ni esperanza de mejorar fortuna; aunque solo el turbar la quietud publica era ya en su concepto una recompensa grande: no obstante eso los mas de ellos quisieron saber, què suerte de guerra havia de ser aquella, que ventajas podrian prometerse, y què fuerzas o esperanzas tendrian, donde conviniese, para proseguirla. Entonces les ofrecio Catilina nuevas tablas en que se cancelarian sus deudas, proscripciones de ciudadanos ricos, magistrados, sacerdocios, robos, y lo demas que lleva consigo la guerra y el antojo de los vencedores. Añadio a esto, hallarse Pison en la España citerior, y en la Mauritania Publio Sicio Nucerino con exercito[*], *ambos sabedores de su pensamiento: que pretendia el consulado Cayo Antonio*[*], *al qual esperaba tenerle por compañero: que este era su estrecho amigo, y sumamente pobre*[*]; *y que junto con él, daria en su año principio a la grande obra. Al mismo tiempo acriminaba atrozmente a todos los buenos, y ensalzaba a los suyos, nom-*

Postquam accepere ea homines, quibus mala abunde omnia erant, sed neque res, neque spes bona ulla: tametsi illis, quieta movere, magna merces videbatur; tamen postulare plerique, uti proponeret, quæ conditio belli foret: quæ armis præmia peterent: quid ubique opis, aut spei haberent. Tum Catilina polliceri tabulas novas, proscriptionem locupletium, magistratus, sacerdotia, rapinas, alia omnia, quæ bellum, atque lubido victorum fert: præterea, esse in Hispania citeriore Pisonem, in Mauritania cum exercitu P. Sitium Nucerinum, consilii sui participes: petere consulatum C. Antonium, quem sibi collegam fore speraret, hominem et familiarem, et omnibus necessitudinibus circumventum: cum eo consulem se initium agendi facturum. Ad hoc maledictis increpabat omnis bonos: suorum unumquemque nominans, laudare, admo-

Plana de la traducción de Salustio por el infante don Gabriel, con el texto latino al pie (Ibarra, 1772). (Biblioteca de la Universidad, Madrid.)

Benito Monfort (1716-1785), cuyos trabajos son de calidad comparable a la de Ibarra.]

La nueva tendencia artística informó también las *encuadernaciones*. Se encuentran encuadernaciones ya de 1770 y tantos en las que los motivos «à la dentelle» han dado paso a las líneas rectas, las grecas, las hojas de acanto y otros motivos antiguos, y en las que la decoración se ha limitado a pequeños marcos, mientras el resto de la tapa se encuentra limpia; incluso el superlibris en su centro se hace cada vez más escaso. Una forma distintiva obtuvo este estilo en el encuadernador inglés Roger Payne, un tipo original, ya que por lo general realizaba el mismo todos los trabajos sin colaboradores; a pesar de las muchas encuadernaciones caras que realizó y de las detalladas facturas que pasaba a sus clientes, continuó siendo pobre toda su vida. Sus trabajos, realizados magistralmente, en los que por lo general utilizó tafilete o piel de Rusia de color aceituna o azul, están decorados con motivos de influencia clásica u oriental, pero en algunas de sus encuadernaciones la decoración se limita a una pequeña orla de finas líneas o pequeños ornamentos a lo largo del borde, una pequeña roseta en los ángulos; estas sencillas encuadernaciones cuentan entre las mejores suyas.

El influjo de la Revolución Francesa

Poco a poco el estilo neoclásico fue degenerando en una simple copia de la antigüedad; la elegancia que lo había caracterizado en la primera época, cuando aún se manifestaba como reacción al rococó, desapareció y dio lugar a una monotonía análoga a la que hemos encontrado en algunas de las letras romanas clasicistas. Lo que se impone es la violenta reacción de la *Revolución Francesa* contra el refinamiento del siglo XVIII; fue entronizado el austero espíritu romano en lugar de la voluptuosidad de la generación anterior y se imitaban servilmente en todos los sentidos las concepciones de la Roma repu-

blicana; desapareció la fastuosa ilustración anterior y los libros contaron sólo con su tipografía y con viñetas aisladas de carácter simbólico. En las encuadernaciones figuraron los emblemas bélicos de la época romana junto con la ya mencionada ornamentación e incluso un maestro de la época de esplendor de los modelos «à la dentelle» como Derome se inclinó ante las exigencias de la nueva época. También en Dinamarca se siguió tardíamente la moda y en Suecia maestros distinguidos como F. W. Stadtlander y J. C. Caloander trabajaron en la misma tendencia.

La Revolución significó la hora crítica no sólo para el arte francés del libro, sino también para la bibliofilia francesa. En noviembre de 1789 todas las bibliotecas de iglesias y monasterios fueron declaradas de propiedad nacional y en 1792 fueron confiscadas las bibliotecas de los emigrados. Los diferentes gobiernos que durante estos años fuéronse sucediendo vertiginosamente, tenían sin duda grandes planes en cuanto a las bibliotecas; en lo sucesivo, las bibliotecas se convertirían en públicas en la plena acepción de la palabra. Pero las turbulentas circunstancias no eran favorables para el desarrollo de estos proyectos y fueron causa también de que muchos de los aproximadamente ocho millones de volúmenes que durante estos años pasaron de la propiedad privada a la del Estado resultasen destruidos; cuántos, es imposible tener una idea. Fue especialmente durante las primeras etapas de la Revolución cuando las bibliotecas de la nobleza y de la Iglesia fueron saqueadas con un fanatismo que recuerda las destrucciones de las bibliotecas católicas en la época de la Reforma. Lo que escapó al desastre fue acumulado en grandes cantidades en los *depósitos literarios* que se habían establecido en todo el país y de los cuales sólo en París había nueve. En imponentes montones se acumularon en ellos toda clase de impresos y de manuscritos, que de una apacible existencia en un monasterio o en los armarios de un particular se veían súbitamente lanzados en pleno torbellino. Los depósitos literarios abastecían a las distintas bibliotecas, que ya antes en

cierto modo tenían el carácter de públicas: la biblioteca del Arsenal, la Bibliothèque Mazarine, etc., y ante todo, la Biblioteca Real, que entonces pasó a llamarse *Bibliothèque Nationale* y que como las otras se convirtió en propiedad del Estado. No menos de 300.000 volúmenes y numerosos manuscritos, entre ellos 9.000 del célebre monasterio de Saint-Germain-des-Prés, pasaron a enriquecer la Bibliothèque Nationale, donde se inició la centralización de las bibliotecas francesas hasta entonces desconocida. Constituía una tarea gigantesca el poner orden en estas masas de libros e incluirlos en la organización preexistente, y tuvo que transcurrir un siglo para que la Bibliothèque Nationale asimilase relativamente, desde el punto de vista de la catalogación, el incremento de la época revolucionaria.

Lo que no se destruyó o no fue a recalar a las bibliotecas públicas, fue subastado por el Gobierno, pero estas subastas tuvieron lugar en condiciones extremadamente desafortunadas. La demanda fue muy inferior a la oferta y con frecuencia incluso grandes rarezas fueron vendidas a precios irrisorios. Por una cantidad relativamente insignificante pudieron los libreros en aquellos años hacerse con unas existencias que años más tarde, cuando los tiempos se volvieron más apacibles y los precios se elevaron, fueron vendidas con beneficios enormes. También los «bouquinistes» de los muelles del Sena se aprovecharon de las bibliotecas confiscadas de la nobleza.

EL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX

Las guerras de Napoleón. La subasta de Roxburghe y los bibliófilos ingleses posteriores

Con las guerras de la Revolución los trastornos en el mundo de los libros se extendieron a Alemania y, bajo las *guerras de Napoleón,* a casi toda Europa. El propio Emperador era bibliófilo y transportaba, como Federico el Grande, una pequeña biblioteca en su equipaje de campaña. Fue su deseo dar a Francia el rango de la nación guía de Europa, no sólo en la política, sino también en la cultura. Durante los años 1802-1805 envió a un ex-benedictino, Jean Baptiste Maugerard, a recorrer el territorio del Rhin y hacer acopio, a precios irrisorios, de millares de manuscritos medievales preciosos, y de raros impresos de numerosas bibliotecas monásticas. Pero, por lo general, tales intentos de disimular el saqueo no fueron frecuentes, porque en perfecto acuerdo con las tradiciones de la Guerra de los Treinta Años, Napoleón ordenó que se llevasen a París, donde fueron incorporados a la Biblioteca Nacional, grandes cantida-

des de libros como botín de guerra de los países conquistados. Acompañaban a las tropas francesas victoriosas comisarios expertos en libros que actuaban metódicamente, provistos con listas de los títulos que interesaban. De la Biblioteca Real de Bruselas, de El Escorial, del Vaticano, de la corte de Viena, de la biblioteca Wolfenbüttel y de muchas otras, los soldados franceses tomaron cantidades de libros más o menos considerables; en Viena, sin embargo, habían sido embalados los más preciosos tesoros antes de la llegada de los franceses y enviados por el Danubio a Hungría, donde permanecieron ocultos durante ocho años, hasta que terminó el peligro. [Por orden de los franceses en 1808, los libros de El Escorial fueron trasladados a Madrid y allí estuvieron en no muy buenas condiciones hasta 1815. Parece que desaparecieron algunos volúmenes robados por el camino, pero debieron de ser pocos.] Tras la caída de Napoleón en 1815, no pequeña cantidad de los libros robados tuvieron que ser devueltos, en cumplimiento de las cláusulas del tratado de Viena, y en las citadas bibliotecas pueden encontrarse volúmenes con el sello de Napoleón o de la Bibliothěque Nationale (o, como se llamaba en la época de Napoleón, Bibliothěque Impériale), testimonios, por lo tanto, de su involuntaria excursión a París.

Como es sabido, la dominación del Emperador francés nunca pudo alcanzar *Inglaterra,* pero las guerras napoleónicas ejercieron, sin embargo, un importante influjo en la situación bibliográfica del Reino Unido. En especial, el bloqueo continental tuvo como resultado el interrumpir la importación de libros desde Holanda y demás países que suministraban a los coleccionistas ingleses, con lo que se produjo forzosamente un fuerte aumento en los precios de los libros accesibles. Cada vez que los bienes dejados en herencia por los bibliófilos ingleses salían a la venta por alguna de las grandes casas subastadoras, Leigh & Sotheby, G. & W. Nicol, King, Evans, etc., y resultaba contener raras ediciones, se producía una violenta competencia entre los grandes «book hunters». La culminación se produjo con

la subasta de la colección del duque de Roxburghe, en 1812, en que uno de los bibliófilos ingleses más importantes de la época, el marqués de Blandford, tras una apasionante pugna con otro gran coleccionista, lord Spencer, se aseguró una edición de Boccaccio de 1471 por el precio de 2.260 libras esterlinas. Pero sólo siete años después, lord Spencer pudo, en la subasta de los bienes del marqués, adquirir el mismo libro por no mucho más de 900 libras y en las siguientes décadas los precios de los libros bajaron, por lo general, de nuevo a un nivel más normal.

El siglo XIX puede mostrar un imponente desfile de ricos coleccionistas ingleses. Basta mencionar sólo aquí a Sir Thomas Phillips, quien, durante sus viajes por el Continente, consiguió reunir cerca de 60.000 manuscritos, con lo que se convirtió en el mayor coleccionista privado de manuscritos del mundo. Lo que lord Spencer fue en el terreno del libro impreso, fue Phillips en el del manuscrito. Posteriormente, esta célebre colección fue dividida a través de prolongadas subastas. En general, la Inglaterra del siglo pasado ofreció una extraordinaria serie de subastas de libros, ya que es un rasgo constante en la historia de la bibiliofilia que lo que ha reunido una generación lo disperse la siguiente, que no comparte los intereses culturales de sus antecesores. La mayor suma producida por una subasta de libros ingleses en la primera mitad del siglo, cerca de cincuenta mil libras esterlinas, fue alcanzada en 1834-36 con la colección de Richard Heber, cuya insaciable pasión por los libros le hizo poseer bibliotecas en varias ciudades europeas. Suma análoga produjo en 1881-83 la célebre colección Sunderland, fundada por Charles, duque de Sunderland, a finales del siglo XVII. Uno de los que en esta ocasión realizaron adquisiciones más importantes fue Bernard Quaritch, alemán de origen, quien en las últimas décadas del siglo XIX se convirtió en «el Napoleón de los libreros anticuarios» y por un largo período dominó el mercado europeo en este terreno. Entre las muchas otras grandes y valiosas bibliotecas que en época poste-

rior han sufrido el destino de ser dispersadas en pública subasta, se encuentran las colecciones de Hamilton Palace (de William Beckford y del duque de Hamilton), la del conde de Ashburnham y la formidable Huth Library reunida por el rico banquero Henry Huth y su hijo Alfred. Más afortunado, en cambio, fue el fin de la antes citada colección de lord Spencer, que llegó a alcanzar aproximadamente la cifra de 40.000 volúmenes; en 1892 fue adquirida por la viuda del rico fabricante de Manchester John Rylands, que había abierto al público la biblioteca dejada por su esposo; la compra de los libros de Spencer y, posteriormente, de la espléndida colección de manuscritos y de encuadernaciones del conde de Crawford, convirtieron la John Rylands Library en uno de los más ricos museos bibliográficos de Inglaterra.

Como encuadernador de lord Spencer trabajó el antes mencionado Roger Payne y como bibliotecario actuó el párroco de aldea Thomas Frognall Dibdin. Acerca del palacio de Althorp, donde se hallaba la biblioteca del lord, y sobre sus viajes bibliográficos a su servicio, dejó escritas Dibdin algunas obras de lujosa presentación; como su libro acerca de la manía bibliográfica o locura del libro, son un cajón de sastre de informaciones bibliográficas más o menos fidedignas, expresadas en forma rebuscada y salpicadas de notas de pretensiones eruditas. Dibdin no estaba libre de cierta vanidad ridícula y de una buena cantidad de esnobismo acerca de los distinguidos coleccionistas de cuya compañía se vanagloriaba, pero es preciso reconocer al mismo tiempo su entusiasmo, casi religioso, por los libros antiguos y raros. Fundó una hermandad dedicada a este culto al libro al constituir, en 1812, para celebrar la subasta de Roxburghe, el primero de los muchos clubs de bibliófilos, el *Roxburghe club*. A través de los años publicó este club una extensa serie de libros de gran calidad; al tiempo que su restringido círculo de miembros, no olvidó en sus reuniones bibliográficas los placeres de la gastronomía.

Desde los tiempos de Dibdin, el interés por los libros antiguos ha ido en constante aumento en Inglaterra.

Muchos bibliófilos ingleses han invertido verdaderas fortunas en manuscritos o encuadernaciones hechas para los célebres bibliófilos del pasado, pero los ingleses, como antes se indicó, se han dedicado especialmente a los incunables y a los clásicos de su patria. Los dramas de Shakespeare, en las cuatro célebres ediciones en folio de 1623, 1632, 1664 y 1685, se han convertido desde mediados del pasado siglo en objeto de un verdadero culto, en el que también toman parte actualmente los grandes coleccionistas americanos, y lo mismo puede decirse de las primeras ediciones sueltas de los dramas; lo que podía adquirirse en subastas durante los últimos dos siglos por unas pocas libras alcanza ahora varios cientos. La biblioteca shakespeariana más extensa que existe es la del rey del petróleo americano Henry Clay Folger, en Washington; contiene más de 40.000 volúmenes de Shakespeare o sobre él, entre ellos, 79 ejemplares de «the first folio».

El grabado en acero. Renacimiento del grabado en madera. La litografía

Varias de las obras de Dibdin están ilustradas con grabados *en acero,* un sistema de reproducción que en la primera mitad del siglo XIX desempeñó un papel junto al grabado en cobre. La plancha de cobre es bastante blanda y por lo tanto se desgasta rápidamente si se toma un gran número de impresiones; debido a ello se ideó el utilizar planchas de acero, más duras, pero la técnica fue, por lo demás, la misma del grabado en cobre. Los grabados en acero poseen cierto carácter ligeramente «relamido», que puede degenerar en dulzón y anular el vigor artístico. El procedimiento fue practicado especialmente en Inglaterra, pero rara vez produjo resultados de verdadera importancia, y cuando más tarde se ideó la galvanización de las planchas de cobre con una ligera capa de acero y con ello endurecerlas, el grabado en acero cayó en desuso.

Hacia la época en que los grabados en acero comenzaban a hacer su aparición en los libros ingleses, el poeta William Blake trabajaba en un método que permitía grabar en relieve las planchas de cobre y con este ingenioso sistema produjo sus propias obras, en un estilo que se aproxima a los manuscritos iluminados medievales; el autor dibujaba página por página, incluso el texto, cabeceras y orlas, y les daba color a mano, al modo de los viejos iluminadores. Su método, sin embargo, no encontró imitadores, y Blake ocupa como ilustrador del libro una situación tan singular como la que ostenta con su lenguaje de visionario.

De mucha mayor trascendencia resultó la actividad que el grabador en madera Thomas Bewick, ya a finales del siglo XVIII, había comenzado a realizar en Newcastle. Con él, el grabado en madera, que durante los dos siglos anteriores había permanecido en la sombra, alcanzó por fin un renacimiento como método de ilustración de libros. Pero ni Bewick ni sus muchos alumnos e imitadores se basaron en las tradiciones del pasado. Mientras en el viejo grabado en madera lo que dominaba eran las líneas negras, en Bewick eran las zonas blancas las que dominaban en la imagen, destacadas sobre un fondo que con la variable proximidad de las líneas adquiría tonos más o menos oscuros. Importante para el efecto especial de este *grabado matizado* era también el que se tallaba en una madera de extraordinaria dureza, el boj, y no con un cuchillo de xilógrafo, sino con un buril como el que emplean los grabadores; en su conjunto, estos grabados en madera se aproximaban en carácter bastante al grabado en cobre, que por el influjo del estilo clasicista se había vuelto a imponer en los libros.

Bewick fue un dibujante excelente, en especial en la representación de animales y sus obras maestras han sido un par de libros sobre los mamíferos y las aves con una gran riqueza de ilustraciones, que a la vez se distinguen por la fidedigna reproducción de la figura y la aguda interpretación del carácter del animal en cuestión. Alcanza su más alto grado en las innumerables viñetas con

las que ilustró sus libros y en las que, con un humor digno de Dickens, pinta la vida del campo, tanto la de los hombres como la de los animales.

El arte del grabado en madera de la escuela de Bewick no limitó su actividad solamente a Inglaterra, sino que fue llevada por xilógrafos ingleses al Continente y a América, donde encontró en William J. Linton uno de sus más notables representantes. En Francia, J. B. Papillon había practicado mucho el grabado en madera ya a finales del siglo XVIII, pero el grabado en madera francés no alcanzó un nivel artístico superior hasta que el influjo inglés, que comenzó hacia 1830, se hizo notable, con la colaboración de artistas como el gran dibujante satírico Honoré Daumier, los hermanos Alfred y Tony Johannot y el magistral narrador de la vida elegante parisiense, Paul Gavarni. Más adelante en el siglo figura un gran nombre en el arte de la ilustración francesa: Gustavo Doré, cuya enorme producción se extiende desde Rabelais a la Biblia, de Dante a Edgar Poe, y es tan magistral en el dominio de las escenas de masas como en reflejar las características de los tipos humanos individuales. Con él da fin la gran época del arte del grabado en madera francés del siglo XIX.

En Alemania el grabado en madera se había conservado más vivo que en otros países, pero tampoco comenzó a desempeñar de nuevo un importante papel hasta finales del siglo XVIII y la renovación fue debida igualmente a la escuela de Bewick. Gran popularidad alcanzó Moritz von Schwind con sus ilustraciones de cuentos y, sobre todo, el amable Ludwig Richter con sus innumerables y encantadoras escenas de la vida popular e ilustraciones para cuentos, que muestran un indiscutible parentesco con el espíritu burgués de los grabados en cobre de Chodowiecki; al mismo tiempo, Alfred Rethel alcanzó celebridad con sus impresionantes escenas de la danza de la muerte al estilo de Durero y más tarde Adolf von Menzel por sus ilustraciones glorificando a Federico el Grande y su espíritu militar.

Todos estos artistas pertenecen al período *romántico,*

que había sucedido al clasicismo y que en sus diferentes formas de expresión ofrece una característica admiración por la Edad Media; en Alemania se encuentra mezclado con motivos religiosos y nacionales, mientras que en Francia posee un sentido puramente profano. El arte de la ilustración romántica francesa busca más que el de otros países la vívida representación y el efecto pintoresco.

Por entonces hacía tiempo que se había iniciado en Alemania un nuevo y peculiar método de reproducción, ya que el actor y autor dramático Alois Senefelder, en 1796-98, durante sus intentos de imprimir sus propias obras, había descubierto la *litografía,* o impresión en piedra. Con una tinta grasa compuesta de cera, jabón y negro de humo escribía el texto sobre una piedra calcárea alisada y la recubría con ácido y una solución de goma; cuando a continuación cubría la piedra con tinta de imprimir, sólo la tomaba lo escrito, mientras el resto de la piedra la rechazaba. Con ello se había encontrado un método de reproducción que dependía de procesos químicos y que no era ni de impresión en hueco como el grabado en cobre, ni en relieve, como el grabado en madera, sino en plano, es decir, la zona que debía imprimirse se encontraba a igual nivel que la que no debía serlo. A pesar de que el método exigía del dibujante que tuviese que utilizar la piedra en vez del papel y hacer el dibujo invertido, se generalizó en seguida, especialmente para hojas sueltas, aunque también para ilustración de libros, ya que por este sistema se reproducían con fidelidad las suaves líneas de los dibujos a lápiz. Con el auxilio de varias piedras se podían realizar litografías en colores diversos y éstas ser utilizadas como láminas tanto en libros como en hojas sueltas. En tiempos recientes, cuando se pudieron emplear métodos fotográficos para la reproducción del dibujo sobre la piedra, la práctica de la litografía se ha hecho más fácil, pero ha sido reemplazada contemporáneamente por las modernas *corrosiones fotográficas (clichés)* que se producen, bien como corrosión de líneas o como corrosión de red (au-

totipia). Por medio de la autotipia se fotografía la imagen a través de una placa de vidrio cuadriculada, una retícula que descompone la imagen en puntos que permanecen compactos en las zonas oscuras y más separados en las claras, y de esta forma se pueden reproducir los matices de la imagen con bastante exactitud. Mientras la corrosión de líneas apareció ya en 1840 y tantos, la autotipia no fue descubierta hasta 1881 por el alemán Georg Meisenbach y ha continuado siendo hasta nuestros días el sistema de reproducción de ilustraciones más difundido.

La tendencia histórica en la bibliofilia. El estilo Imperio y el romántico en el arte de la encuadernación

Cuando la bibliofilia francesa, tras los trastornos de la época revolucionaria y de las guerras de Napoleón, volvió a su curso normal, su norte fue la gran obra bibliográfica *Manuel du libraire,* del docto librero Jacques Charles Brunet, aparecida en 1810 y posteriormente en varias ediciones ampliadas. Por primera vez se dispuso de una detallada relación de toda la literatura, en especial obras latinas y francesas, que merecían ser coleccionadas, los libros especialmente preciosos y raros, desde los incunables hasta las ediciones del siglo XVIII, y de cada libro se acompañaban informaciones históricas acerca de su destino a través de los tiempos, así como de los precios pagados por ellos en subastas del pasado. El manual de Brunet tuvo gran influencia; se comenzó entonces a prestar atención a las viejas encuadernaciones, a interesarse por las peregrinaciones de cada libro de un propietario a otro y tomó un fuerte impulso el interés por las primeras ediciones de la literatura clásica, así como de los grandes autores ingleses y alemanes —en una palabra, Brunet desempeñó en Francia un papel análogo al ejercido por Dibdin hacia la misma época en Inglaterra—. Pero no puede negarse que la obra de Brunet, precisamente por haber adoptado la forma de catálogo básico

de los libros dignos de coleccionarse, contribuyó a uniformar las bibliotecas francesas y a incrementar los precios de los ejemplares que todos los coleccionistas deseaban.

Con el mismo espíritu que Brunet, actuó el poeta Charles Nodier, que recuerda a Dibdin en su pasión por los libros, pero que fue una personalidad más selecta y más espiritual. Una de sus obras más célebres es la novela corta, narrada con una encantadora autoironía, *Le bibliomane*. [Está traducido al español por Rafael V. Silvari, Madrid, 1924, y más recientemente, por María Brey, Valencia, 1948.] Al igual que Brunet, Nodier es uno de los iniciadores de la *tendencia histórica* que durante largo tiempo dominó la bibliofilia francesa y que ha sido también de trascendental importancia en el desarrollo de la bibliofilia de otros países. Un resultado característico del criterio de esta tendencia es el interés por la encuadernación histórica. Mientras anteriormente había sido considerado correcto el despojar un libro de su vieja encuadernación y equiparlo con una nueva, se descubrió entonces el valor de las encuadernaciones antiguas, y se comprendió que incluso una encuadernación gastada o medio arruinada, por el solo hecho de ser contemporánea del libro, da a éste un carácter de autenticidad muy superior. Las encuadernaciones de Grolier y otras encuadernaciones de lujo del pasado comenzaron a ser altamente apreciadas y el estudio de los exlibris y superlibris se convirtió en uno de los métodos por los que se determinaba la procedencia de los volúmenes.

Entre los que compartían las aficiones de Nodier había hombres como Paul Lacroix (más conocido como «el bibliófilo Jacob»), el bibliógrafo G. Peignot, el dramaturgo G. de Pixérécourt, que fundó la sociedad de bibliófilos franceses, el librero Joseph Techener, que desde 1834 editó el *Bulletin du bibliophile*, y el conde de La Bedoyère, cuya colección de más de 100.000 piezas, relativa a la Revolución francesa, se encuentra hoy en la Bibliothèque Nationale.

Los cajones de los «bouquinistes» constituyeron uno de los mejores cotos de caza de estos bibliófilos. La primera mitad del siglo XIX fue la edad de oro de los libreros al aire libre, cuando un latinista como Achaintre se contaba entre ellos y cuando auténticas rarezas no dejaban de ser frecuentes en las casetas. En una de estas descubrió Nodier la *Hypnerotomachia* y compró por treinta céntimos esta obra maestra del arte del grabado en madera del Renacimiento. Hay cierto sabor romántico en esta experiencia, por lo que se comprende que los diarios paseos por los parapetos de los muelles del Sena atrajesen a un romántico como Nodier.

Es el romanticismo, como se ha dicho antes, con su interés por la Edad Media, el que ahora informa la vida del espíritu y el que anima también la bibliofilia de tipo histórico. Durante la época de Napoleón todavía dominaba el clasicismo, que había encontrado expresión en la preferencia del *Imperio* por los elementos decorativos de la época imperial romana, como puede también comprobarse en los productos del arte de la encuadernación, si bien los encuadernadores del propio Napoleón, los dos hermanos Bozérian, sólo los emplearon en muy escasa medida y con frecuencia dejaron que las armas del Emperador ostentasen el papel fundamental de la decoración. Pero con la caída de Napoleón desaparece el estilo Imperio y el gótico medieval se convierte en el gran modelo; los arquitectos edifican castillos y villas «góticos», los ebanistas construyen muebles «góticos» y los encuadernadores utilizan motivos góticos para su ornamentación, a veces incluso en tal medida que la tapa completa se llena de imitaciones de ventanas ojivales y otros elementos arquitectónicos góticos, típicos de la arquitectura eclesiástica medieval. Característicamente se ha llamado este estilo *à la cathédrale*; fue cultivado en especial por el extraordinario encuadernador Joseph Thouvenin, coetáneo de Nodier y su encuadernador favorito. La ornamentación se estampaba en *gofrado* de modo semejante a la del siglo XVI, porque los elementos decorativos se grababan en planchas de metal. El estam-

pado de Thouvenin está realizado con seguridad sin par, pero también los encuadernadores de origen alemán Purgold y Simier practicaron el método con virtuosidad extrema.

Junto al estilo «catedral» se practicaba aún el estilo Imperio, aunque sólo ocasionalmente, y el creciente interés por la encuadernación del pasado produjo copias del estilo de Grolier, del estilo «à la fanfare», del estilo Le Gascon, etc., realizadas con frecuencia con indiscutible pericia. El interés historicista despertó también durante un tiempo una intensa admiración por el rococó; este *neo-rococó* apareció hacia 1840 y tantos en encuadernaciones realizadas en Francia y otros países; especialmente las producidas en Alemania y los países escandinavos se cubrieron de grandes ornamentos rococó tanto en las tapas como en los *lomos lisos y sueltos,* que poco a poco se generalizaron en su uso por ser más fáciles de decorar que los fijos y porque permitían el abrir los libros con mayor facilidad. Así, gran parte del arte de la encuadernación del siglo XIX está caracterizado por la imitación y la mezcla de estilos y sólo en casos excepcionales puede hablarse de una aportación más personal en sentido decorativo, como la aportada por el extraordinario encuadernador Antoine Bauzonnet al idear un tipo de encuadernación en la que la decoración se limita a un marco de unas pocas líneas paralelas, estampadas con la mayor precisión en piel de calidad selecta y con el trabajo más cuidado posible. En el estilo de Bauzonnet trabajó también el alemán de origen G. Trautz, que volvió a poner en uso el lomo fijo y que casi superó a su insigne maestro en el dorado y en el tratamiento de la piel.

El empleo de estilos de épocas anteriores llevó a los encuadernadores a una resurrección del *mosaico de piel* y al *modelado de cuero,* métodos en creciente boga a partir de 1870 y tantos con los que se intentaba conseguir un efecto pictórico en las encuadernaciones. Maestros franceses en el repujado del cuero fueron, entre otros, Marius Michel y Leon Gruel; en Dinamarca pueden citarse H. Chr. Lerche, D. L. Clement y, posteriormen-

te, Immanuel Petersen y J. L. Flyge. Una especialidad dentro de esta clase de encuadernación es la llamada *encuadernación parlante* («la reliure parlante»), que surgió en Francia hacia 1880; se intentaba —a veces algo forzadamente— que las imágenes de las tapas de la encuadernación hiciesen referencia al contenido del libro. Este método fue imitado en otros países, pero produjo con frecuencia, especialmente en Alemania, resultados de gusto deplorable, al no ser empleado con la discreción necesaria. Sus representantes más conocidos en Francia fueron Cuzin, Charles Meunier y René Kieffer. Los encuadernadores más destacados en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX fueron Joseph Zaehnsdorf y su hijo Joseph William.

Triunfo de la técnica en la producción del libro

Uno de los rasgos más característicos del libro del siglo XIX es el vigoroso desarrollo de la producción literaria. Mientras que, por ejemplo, en Alemania se calcula que la producción anual de obras impresas hacia 1800 era de unas 3.300, a mediados de siglo había superado las 10.000 y en sus finales se aproximaba a las 25.000. Semejante incremento implica un importante desarrollo del puro aspecto técnico de la producción del libro, la sustitución de los métodos artesanos del pasado por un sistema mecanizado, análoga a la ocurrida en otras industrias. Como preámbulo a esta evolución figura el invento de la *máquina de papel* por el francés Louis Robert en 1799 y la invención hacia 1810, por el alemán Friederich König, de la *prensa mecánica,* máquina que sustituyó a las antiguas prensas manuales y que tras una serie de perfeccionamientos pronto demostró ser capaz de producir largas tiradas en muy corto plazo. El primer impresor que empleó la prensa mecánica para producir libros en Dinamarca fue J. H. Schultz, en 1835. Un nuevo y significativo avance en el desarrollo técnico se produjo con la *máquina de componer;* el ensayo más

antiguo corresponde al danés Chr. Sørensen, pero la forma que triunfó fue la *Linotipia* del relojero alemán Ottmar Mergenthaler, de 1880 y tantos. Tanto éstas como las diversas máquinas de componer que se construyeron posteriormente (Monotype, Intertype, Typograph, etc.) funden los tipos al momento de agruparse en la composición; ésta se realiza por medio de la pulsación en un teclado de forma análoga a cuando se escribe a máquina. Con la composición mecánica puede alcanzarse una rapidez tres o cuatro veces mayor que con la composición a mano y, en unión de las prensas mecánicas, las máquinas de componer han originado poco a poco una absoluta revolución en el arte de la imprenta e impuesto en las imprentas actuales un carácter totalmente diferente y más industrializado que en los tiempos anteriores.

Importancia especial tuvo este triunfo de la técnica en lo relativo a la impresión de la *literatura periódica,* que desde 1860 y tantos había ido en creciente aumento; no sólo los periódicos, sino también los numerosos semanarios populares, revistas y demás publicaciones análogas, se beneficiaron de la rapidez con que podía efectuarse la producción, en especial después de haberse impuesto la *rotativa,* con su prensa cilíndrica y el empleo del papel «continuo». Significación no menor tuvo la posibilidad de pasar en la reproducción de ilustraciones de los lentos sistemas del tallado en madera y de la litografía a los ya mencionados sistemas de fotograbado, que podían realizarse en el curso de días e incluso horas. Los xilógrafos tuvieron su mejor campo de acción en la prensa ilustrada y periódicos como *Illustrated London News, L'Illustration, Le Magasin pittoresque* y *Illustrierte Zeitung,* todos fundados en 1840 y tantos, publicaron muchos y excelentes grabados en madera junto a material ilustrativo más vulgar.

La reacción contra la técnica. Morris y sus sucesores

El absorbente incremento de la técnica no beneficiaba en nada la calidad de la producción del libro. El ritmo crecientemente acelerado actuaba debilitando el sentido estético de la producción bibliográfica. Hacia 1880 y 1890 y tantos se produjo una enérgica reacción contra esta decadencia, reacción que partió de un reducido círculo de artistas ingleses, pertenecientes al grupo de los «prerrafaelistas» y congregados en torno a los pintores Burne-Jones y D. G. Rosetti. Uno de los miembros más activos del grupo fue William Morris, cuya exuberante personalidad reunía a la vez el ser pintor, arquitecto, poeta y agitador social. Con sus múltiples aptitudes y su inagotable energía, este hombre, dotado a la vez de idealismo y de cualidades prácticas, parecía predestinado para convertirse en el jefe del movimiento contra la técnica iniciado por el círculo de los prerrafaelistas. En todas las ramas de la artesanía se buscaba regresar a los viejos métodos, y en los utensilios que sirven en la vida cotidiana de los hombres, crear de nuevo el noble estilo que imprimió su sello a la mejor artesanía del pasado; de nuevo se impuso la predilección del romanticismo por el arte de la Edad Media y del Renacimiento.

Morris con sus colaboradores realizó muebles, tapices, tejidos, vidrieras, en general, cuanto se refería a la decoración del hogar. Y estudió los sistemas de los viejos artesanos en todas las ramas, al tiempo que en su estilo decorativo, como los artistas románticos franceses y alemanes, se dejó influir por las formas del gótico medieval. Hasta una edad relativamente tardía no se dedicó a la producción de libros. Había hecho imprimir algunos en una de las mejores imprentas de Londres, la *Chiswick Press,* perteneciente al editor y anticuario William Pickering, y en 1891 fundó en su finca de Kelmscott Manor, junto al Támesis, su propia imprenta, la célebre *Kelmscott Press,* en donde produ-

jo, hasta su muerte en 1896, unos 50 libros, todos impresos en cortas tiradas y actualmente muy apreciados por los coleccionistas. Al igual que en los otros campos de la artesanía artística, también aquí acudió a los grandes modelos del pasado; los caracteres diseñados y realizados por él, en colaboración con el impresor Emery Walker, eran, de una parte, una letra romana («Golden type») en el estilo de Nicolás Jenson; de otra, un par de letras góticas (los tipos «Chaucer» y «Troy») según modelos de los primitivos tiempos de la imprenta. Y en cuanto a la ornamentación con la que decoró ricamente las páginas acudió a las mismas fuentes; las iniciales y las orlas de hojas de vid talladas en madera que dibujó con destino a los libros impresos en letra romana se encuentran notoriamente inspiradas en el arte del grabado veneciano del período de Ratdolt y Aldus. Una de las obras maestras de Morris es una gran edición de Chaucer, para la cual Edward Burne-Jones dibujó las ilustraciones. Otro de los ilustradores que colaboró con él fue Walter Crane; fue también su modelo el arte del grabado italiano de la época del Renacimiento. El arte del libro de Morris posee un aspecto vigoroso, con sus severos tipos y su profusión ornamental; a pesar de su estrecho parentesco con los productos del pasado no se trata de una simple copia, pero es innegable que contiene los gérmenes de cierto amaneramiento que varios de sus imitadores no han conseguido evitar.

Ya antes de que Morris se dedicase a la actividad bibliográfica, se había comenzado a reaccionar en casos individuales contra el escuálido y monótono material tipográfico de la época; el tipo romano de Caslon fue resucitado por la antes mencionada imprenta, la Chiswick Press, de la que Charles Wittingham fue el espíritu activo, y los caracteres holandeses del obispo Fell, que databan del siglo XVII, fueron puestos de nuevo en circulación por un profesor de la Universidad de Oxford, C. H. O. Daniel. Después de que Morris fundase su imprenta, se establecieron una numerosa serie de imprentas privadas, cuyo objeto era la edición de libros



HERE BEGINNETH THE TALES OF CANTERBURY AND FIRST THE PROLOGUE THEREOF

WHAN THAT Aprille with his shoures soote
The droghte of March hath perced to the roote
And bathed every veyne in swich licour.
Of which vertu engendred is the flour.
Whan Zephirus eek with his swete breeth
Inspired hath in every holt and heeth
The tendre croppes. and the yonge sonne
Hath in the Ram his halfe cours yronne.
And smale foweles maken melodye.
That slepen al the nyght with open eye.
So priketh hem nature in hir corages.
Thanne longen folk to goon on pilgrimages.
And palmeres for to seken straunge strondes.
To ferne halwes. kowthe in sondry londes:
And specially. from every shires ende
Of Engelond. to Caunterbury they wende.
The hooly blisful martir for to seke.
That hem hath holpen whan that they were seeke

BIFIL that in that seson on a day.
In Southwerk at the Tabard as I lay.
Redy to wenden on my pilgrymage
To Caunterbury with ful devout corage.
At nyght were come into that hostelrye
Wel nyne and twenty in a compaignye.
Of sondry folk. by aventure yfalle
In felaweshipe. and pilgrimes were they alle.
That toward Caunterbury wolden ryde.
The chambres and the stables weren wyde

Página de la edición de Chaucer por William Morris (1893), con ilustración de Burne-Jones y las iniciales y orlas decoradas con vides, típicas de Morris.

en estilo antiguo y con carácter artístico. Por diferentes que fuesen los tipos utilizados por Charles Ricketts en su *Vale Press* o por John Hornby en la *Ashendene Press* o por Cobden-Sanderson y Emery Walker en la *Doves Press* —por sólo citar los más conocidos—, común a todos ellos es el retorno a los caracteres de los grandes impresores del Renacimiento y todos se encuentran inspirados por los principios adoptados por Morris para el efecto decorativo de la composición. La actividad de estas imprentas privadas, que en su mayor parte sólo actuaron durante un período breve, tuvo un influjo evidente en el desarrollo del arte tipográfico en Inglaterra.

En nuestros días, sin embargo, *América* ha alcanzado en este terreno un nivel comparable al de Inglaterra. Ya en 1630 y tantos habían llevado los ingleses la tipografía al otro lado del Atlántico, cuando el pastor protestante José Glover y el cerrajero Stephen Daye fundaron una imprenta en Cambridge, Massachusetts; de aquí procedió en 1640 el hoy extremadamente raro *Bay Psalm Book,* por el cual, en 1947, se pagó en subasta 151.000 dólares; y otra célebre obra de la misma imprenta es la traducción de la Biblia a la lengua india, editada por John Eliot en 1663.

En el siglo XVIII, el arte de la imprenta en América tuvo uno de sus mejores representantes en Benjamín Franklin, quien tras de haber aprendido en Inglaterra trabajó durante una larga serie de años como impresor, editor de libros y de periódicos en Filadelfia. Pero, como más tarde veremos, la tipografía americana no ha alcanzado importancia independiente hasta nuestros días.

El fundador de la ya mencionada Doves Press, el ex-abogado T. J. Cobden-Sanderson figuró como miembro del círculo de Morris, y su trabajo no se limitó a la imprenta, sino que alcanzó fama especial por las artísticas encuadernaciones producidas en su taller, la *Doves Bindery,* en Hammersmith, Londres. La decoración se basaba en los mismos principios que los viejos maestros y Cobden-Sanderson adquirió en el ámbito de la encuadernación inglesa renombre análogo al que Morris os-

tentaba en el de la imprenta, debido a su insistencia en que la encuadernación debe armonizar con el contenido del libro.

El movimiento iniciado por Morris se trasladó pronto al Continente. Se pudo observar su influencia en Bélgica y en Francia y más aún en Alemania, donde los impulsos fueron debidos al arquitecto belga Henry van de Velde. Fue uno de los más celosos portavoces del llamado *Jugendstil* («Art nouveau» en Francia y «Modernismo» en España), nombre derivado de la revista *Jugend,* que empleaba líneas ornamentales inspiradas en principios geométricos combinadas con motivos animales y florales. A fines del siglo XIX y comienzo del XX tuvo este estilo gran influencia en la presentación del libro alemán y, en parte también, del escandinavo, pero ni consiguió ni mereció una importancia perdurable.

El renacimiento de la producción bibliográfica escandinava

Durante las primeras décadas del siglo XIX, el aspecto de los libros editados en Dinamarca mostraba el carácter de la crisis económica por la que había pasado el país desde 1807. En el terreno de la encuadernación, se empleó extensamente la encuadernación en rústica, la que, a pesar de toda su pobreza, se realizaba con cierto atractivo, y las buenas tradiciones de la época de esplendor de las encuadernaciones de espejo fueron cayendo poco a poco casi en el olvido. Había pasado la era de los grandes coleccionistas de libros, la nobleza no desempeñaba ya el mismo papel que antes y los encuadernadores no conseguían los importantes encargos de la época anterior.

La imprenta sufría el riguroso sistema de privilegio, que no recibió el golpe mortal hasta la legislación comercial de 1857. Los tipos germano-góticos, míseros y gastados, dan el tono a los libros daneses desde las edades de oro de la literatura y largo tiempo después. En

lo relativo al material tipográfico se dependía casi completamente de los talleres de fundición alemanes y la mezcolanza e imitación de estilos era lo que caracterizaba la tipografía y la ornamentación de los libros, lo mismo que en Alemania. Aun cuando el tipo romano, durante los años 1870 y tantos, comenzó a ser más económico que el gótico, se siguió empleando la árida «medieval inglesa», que daba a las páginas de los libros un aspecto descolorido e insípido.

El renacimiento de la antigua tradición del libro llegó a Dinamarca, como a otros países, gracias al influjo de Morris. Simon Bernsteen, que en 1882 fundó una pequeña imprenta en Copenhague, había estudiado con Morris durante una estancia en Inglaterra. Produjo con prensa manual una serie de libros con tipos góticos, diseñados de acuerdo con los principios artísticos de su maestro.

El alma del más reciente renacimiento de la artesanía danesa del libro fue, antes y en mayor grado que ningún otro, F. Hendriksen. Como xilógrafo había alcanzado ya el primer puesto hacia 1870 y tantos entre muchos grabadores de valía, y en su semanario *Ude og Hjemme* («Fuera y dentro», 1877-84) mostró, en colaboración con dibujantes importantes —como Frølich, J. Th. Lundbye, Vilhem Pedersen, los hermanos Niels y Joakim Skovgaard, August Jerndorff—, a qué altura puede alcanzar el grabado en madera sin salir del campo del matizado. A partir de 1884 se lanzó con toda la fogosidad de su temperamento a la batalla para rescatar la artesanía danesa del libro de su decadencia y dirigirla por los mismos caminos que Morris seguía. Este movimiento encontró sede en la *Sociedad de la artesanía del Libro,* fundada por Hendriksen en 1888 y dirigida por él durante una generación, que más tarde dio lugar a una escuela para la enseñanza práctica del oficio. Poco a poco el material tipográfico de las principales imprentas danesas se fue abasteciendo con tipos que daban mayor vigor y carácter a las composiciones.

También entre los encuadernadores se distinguió el nuevo espíritu. Hendriksen había atacado violentamente

la encuadernación editorial de la época, las «encuadernaciones de lujo» de simple tela estampada con sus oros con frecuencia excesivos y había destacado el mérito de la encuadernación inglesa en tela sin decoración. Además, buscó la colaboración entre encuadernadores y artistas, que pronto daría fruto y que ha sido característico hasta nuestros días de la encuadernación escandinava. En especial, es célebre la colaboración establecida entre muchos de los más destacados encuadernadores daneses, sobre todo Anker Kyster, y decoradores e ilustradores como Thorvald Bindesbøll, Joakim Skovgaard y muchos otros. Desde la Exposición universal de París en 1900, la encuadernación artística danesa ha merecido muchas veces la atención del extranjero. En Suecia deben señalarse en especial las obras del encuadernador de la casa real, Gustaf Hedberg, que alcanzaron fama europea. Se había formado en París y hubo siempre algo de elegancia francesa en la impecable técnica de sus encuadernaciones.

El curso de la tipografía en Suecia y Noruega siguió aproximadamente las mismas tendencias que en Dinamarca. Una actividad de animación semejante a la llevada a cabo por Hendriksen en Dinamarca fue realizada poco antes del cambio del siglo por el impresor de Gotemburgo, Waldemar Zachrisson, y los hermanos Carl y Hugo Lagerström, que en 1899 fundaron una revista profesional semanal, *Nordisk boktryckarekonst,* que obtuvo mucha influencia. Los tres mostraban el influjo de Morris, lo que también puede decirse de dos artistas, Arthur Sjögren y Olle Hjortzberg, con los que especialmente colaboraron. El robusto tipo «romana nórdica» se introdujo también en Suecia, como algo antes había hecho en Dinamarca a iniciativa de Hendriksen; Zachrisson había intervenido directamente en la transformación de esta moderna variante de uno de los alfabetos romanos de Plantino. Algunos años antes, en 1900, fue establecida, tanto en Suecia como en Noruega, la Sociedad de la artesanía del Libro.

En lo que se refiere al arte de la ilustración en los

países escandinavos a finales del siglo XIX y comienzos del XX, han sido ya nombrados dos de los suecos más importantes, Sjögren y Hjortzberg; el último era un romántico como Sjögren, pero su estilo era más decorativo y mostraba su interés por la antigüedad romana y la suntuosidad oriental. Durante una veintena de años trabajó en la más extensa de las obras ilustradas de Suecia, la *Gustaf V's kyrkobibel* (1906-27). Otros ilustradores suecos famosos del período 1860-1914 son J. A. Malmström, Carl Larsson, Albert Edelfelt y el gran humorista Albert Engström. El mayor nombre de Finlandia es Aksell Gallén-Kallela, conocido, entre otras obras, por sus bocetos y pruebas para una edición de lujo del *Kalevala.*

En Noruega, los pintores Erik Werenskiold y Theodor Kittelsen trabajaron activamente por entonces en el arte del libro y, al igual que Gerhard Munthe, concedieron una gran importancia a las tradiciones noruegas más recientes. Werenskiold y Kittelsen colaboraron durante 1880 y tantos como ilustradores del *Libro de aventuras para niños* de Asbjørnsen y Moe. Kittelsen se distinguía por su humor grotesco e inventiva fantástica, Werenskiold añadía su habilidad decorativa, que especialmente encontró su expresión en sus ilustraciones a las sagas reales de Snorre; dotado de un mayor sentido decorativo estaba Gerhard Munthe y ambos cimentaron estas dotes en su vinculación ornamental con el primitivo arte popular noruego. Noruego de nacimiento fue su contemporáneo, Louis Moe, pero su actividad tuvo lugar especialmente en Dinamarca, donde alcanzó gran popularidad con su vasta producción, en la cual las ilustraciones a cuentos y libros infantiles ocupan el primer puesto.

Los ilustradores daneses de la época de Hendriksen fueron especialmente los pintores Lorenz Frølich, August Jerndorff, Joakim y Niels Skovgaard, citados anteriormente en relación con la revista de Hendriksen *Ude og Hjemme.* Como Vilhelm Pedersen a mediados del siglo XIX se había hecho famoso con sus dibujos a las historias de H. C. Andersen, y Johan Thomas Lundbye por sus ilustraciones a las *Fábulas para niños* de H. V.

Kaalund, se hizo Frølich por sus libros para niños publicados en París y por sus vívidas ilustraciones a la *Historia de Dinamarca* de A. Fabricius.

La mayor parte de los artistas citados, junto con muchos otros, realizaron también *cubiertas* ilustradas para libros. Mientras las cubiertas exclusivamente tipográficas habían predominado antes, en la segunda mitad del siglo XIX se fue popularizando cada vez más el proporcionar a los libros un «enfoque visual», con la repetición del título en la cubierta o incluyendo una ilustración especial, por lo general en color, bien de carácter decorativo o simbólico, o alusiva al texto. Esta costumbre se mantiene en práctica por los editores, que muestran gran confianza en la capacidad de semejantes cubiertas para estimular la pública demanda. Tanto en Dinamarca como en el resto del mundo se han realizado muchas de valor artístico, afines al arte del cartel, aunque no hay duda de que también muchas no han superado un nivel lamentable.

Evolución del comercio de librería

Las luchas contra la censura y contra la edición fraudulenta habían consumido gran parte de las energías internas del comercio de librería durante el siglo XVIII; ello se aplica en especial a Alemania donde por mucho tiempo se padeció la dispersión y la falta de colaboración; sólo a finales de siglo comenzó a clarear la situación y a comienzos del XIX se inició una unión en torno al éxito del principio de ventas típicamente alemán, el *sistema en comisión;* según él, el librero recibe cierto número de ejemplares de cada nuevo libro, de los que puede devolver los no vendidos en el transcurso de determinado tiempo. Tanto la difusión de este sistema como la lucha contra la censura y contra las ediciones fraudulentas recibieron un firme apoyo cuando, en 1825, fue constituída una organización central del comercio alemán de librería, la *Börsenverein der deutschen Buch-*

händler («Asociación de libreros alemanes), de la que no podrían ser miembros los que se dedicasen a las ediciones fraudulentas. Durante las décadas inmediatas obtuvo esta sociedad una creciente influencia; en 1848 consiguió la abolición de la censura y en 1870 se dictó una disposición general para todo el país que establecía la validez de los derechos de autor durante los treinta años siguientes a su muerte. Tras varios años de lucha la Börsenverein consiguió poner en práctica cláusulas comerciales de carácter obligatorio entre editores y distribuidores; puntos principales eran el precio fijo y los descuentos que los editores debían de conceder a los distribuidores, a la vez que la prohibición de hacérselos a los clientes, ya que había sido este descuento el que anteriormente convertía en teórico el precio fuerte. La Börsenverein instaló su central en Leipzig, principal ciudad del país en materia de librería; allí residía la comisión ejecutiva que mediaba en las relaciones entre editores y distribuidores y allí se celebraba, como en tiempos anteriores, una gran feria de libreros cada primavera. El órgano principal de los libreros, *Börsenblatt,* estaba editado por la Börsenverein y contenía una lista semanal de los libros de nueva aparición. En Leipzig se encontraban, además, muchas de las principales editoriales del país, Hinrichs, Brockhaus, J. A. Barth, Göschen, Reclam, Tauschnitz, B. G. Teubner, Velhagen & Klasing, etc., pero también en otras ciudades había grandes editores como Gustav Fischer, en Jena; W. de Gruyter & Co., Julius Springer y S. Fischer, en Berlín; Justus Perthes, en Gotha. Un editor alemán más reciente que mostró gran interés por la literatura escandinava, fue Eugen Diederichs, influido por Morris; sus libros alcanzaron un alto nivel de presentación.

Típicamente alemán es el llamado *Barsortiment,* mayorista intermediario que dispone de un fondo de la producción bibliográfica nacional y la vende, por lo general encuadernada, con el usual descuento comercial a los libreros, que tienen con ello la ventaja de poder reducir una parte importante de sus propias existencias.

El Barsortiment más importante fue Koehler & Volckmar en Leipzig, cuyo gran catálogo de existencias, muy utilizado, ha sido un precioso auxiliar también para los libreros extranjeros.

Mientras el comercio de librería en Alemania se extiende sobre todo el país, en Francia e Inglaterra se ha agrupado, en mucho mayor medida, en las capitales importantes. París ha sido la patria de las grandes casas de editores, en parte aún existentes, como Panckoucke fils, Renouard, Otto Lorentz, célebre por su *Catalogue de la librairie,* Hetzel, Hachette, Lemerre, Firmin Didot, Plon, Calman-Lévy, Larousse, conocido en todo el mundo por sus diccionarios, y Armand Colin, que cultiva especialmente la literatura de divulgación científica; ésta, junto con los manuales universitarios, constituyen una especialidad de Les Presses Universitaires. El sistema en comisión alemán no se emplea, pero aunque los editores suministran la mayor parte de los libros en firme, se utiliza también, sin embargo, un sistema de depósito que recuerda en parte el sistema de comisión. Característico de Francia son los llamados *depositarios,* que poseen la exclusiva de hacer la entrega a los libreros de determinada producción editorial. Tanto en Francia como en Inglaterra el precio fijo no ha llegado a prosperar hasta nuestros días; anteriormente muchos libreros solían hacer grandes descuentos a sus clientes, por lo que el precio que aparecía impreso en el libro carecía de sentido. Como contraataque, los editores ingleses redujeron en 1901 el descuento que daban a los libreros *(the net system).* Los editores ingleses se encuentran casi todos en Londres; allí radican casas como la editorial más antigua de Inglaterra, Longmans, Green & Co.; John Murray; George Allen & Unwin; William Heinemann y Macmillan & Co., y allí se encuentra también la Stationer's Company, la asociación de libreros más antigua del mundo. El sistema en comisión no se utiliza en Inglaterra; los editores ingleses operan a corto plazo y suministran sólo en firme; por lo tanto, si un libro no obtiene éxito inmediatamente después de su publicación,

no puede, las más de las veces, esperarse más que una venta mínima, y el editor envía el resto de la edición a subasta o la lanza al mercado a un precio fuertemente rebajado. En Londres se encuentra asimismo —después de haberlo iniciado James Lackington a finales del siglo XVIII— una clase especial de libreros, *los de restos de edición,* que adquieren éstos *(remainders),* y los venden a precios reducidos. Hasta nuestros días, las grandes bibliotecas circulantes, o de préstamo, inglesas *(circulating Libraries)* han desempeñado un papel muy importante y los editores pueden en muchas ocasiones contar de antemano con una venta segura por este concepto.

Una situación semejante se produce en los Estados Unidos. En ellos el libro se vende en gran parte, incluso hoy día, en comercio de tipo mixto, y los vendedores ambulantes desarrollaron gran actividad, especialmente en el Oeste. Aunque tanto en Boston como en Filadelfia y otras ciudades se encuentran importantes editoriales, casi todos los grandes editores, como los libreros más importantes, radican en Nueva York; entre las editoriales más conocidas se encuentran Harper & Brothers y Scribner's Sons; tanto una como otra publican, además de libros, diversas revistas en ediciones gigantescas; además están G. P. Putnam, D. P. Appleton & Co., R. R. Bowker, y Macmillan, originariamente una rama de la casa inglesa de este nombre, pero más tarde independiente y hoy una de las mayores y más prestigiosas de los Estados Unidos. Emigrantes alemanes han desempeñado un gran papel, igual que en muchos países europeos; por ejemplo, Gustaf E. Stechert, una de las mayores librerías del mundo, con sucursales en Europa, o Frederick Leypoldt, quien a partir de 1872 publicó el órgano de los libreros norteamericanos, *Publishers' Weekly.*

El comercio escandinavo de librería tiene una organización semejante a la alemana; durante los últimos cien años se han seguido por lo general los métodos alemanes, se ha logrado tanto el precio fijo como la prohibición del descuento a la clientela y el sistema en comisión y, en 1937, siguiendo el modelo alemán, se

constituyó la Asociación de Libreros (hoy, Asociación danesa de Editores); los distribuidores tienen su propia organización desde 1890 y tantos. Como en Alemania, eran los editores los que decidían qué distribuidor se encontraba capacitado para obtener descuentos de los editores; este descuento oscila, por lo general, en relación con la clase de libro, entre el 25 y el 30 por 100 del precio fuerte. Los países escandinavos recibieron de Alemania, ya en el siglo XVIII, el *sistema de suscripción*, que originariamente se había introducido en Inglaterra; con este sistema de venta, se ofrecía al público el tener su nombre impreso en el libro mediante el pago adelantado y en metálico. El sistema prosperó hasta muy avanzado el siglo XIX, para ser sustituido en nuestros días por el pago a plazos.

La mayor editorial danesa del siglo XIX fue Gyldendalske Boghandel, fundada en 1770 por un estudiante de teología, Søren Gyldendal; su base fueron tan sólo los restos de edición de viejas obras por suscripción, pero publicó también muchos libros y dejó a su muerte un floreciente negocio, que más tarde fue adquirido por su yerno, Jacob Deichmann. Por los años 1820 y 1830 y tantos constituyó éste una gran editorial de carácter científico, con un importante servicio de distribución; a mediados del siglo traspasó una y otro a Frederick V. Hegel, que durante las décadas siguientes se convirtió en el editor más importante de Escandinavia, al que tanto las figuras célebres de la literatura como los grandes autores noruegos encomendaban la edición de sus libros. Con anterioridad a Søren Gyldendal, el principal librero y editor había sido J. H. Schubothe —en 1795 había adquirido la editorial fundada por F. C. Mumme en 1728—, y en la época de Deichmann, el alemán de origen Gerhard Bonnier había levantado durante unos años un importante negocio que comprendía editorial, distribución y biblioteca circulante; sus hijos se establecieron más tarde en Suecia. Discípulos de Deichmann fueron C. W. K. Gleerup, que estableció una gran empresa en Lund, Johan Dahl, que en 1829 se estableció en Oslo y se convirtió

en un iniciador de la librería noruega, lo mismo que G. E. C. Gad, que creó una importante editorial de literatura profesional y obtuvo la importación de bibliografía noruega y sueca relativa a su especialidad. Dos de los discípulos de Gerhard Bonnier tuvieron también una gran editorial y distribuidora, C. A. Reitzel y P. G. Philipsen. Mientras Philipsen cultivaba especialmente la literatura de divulgación científica, fueron reuniéndose en torno a Reitzel poco a poco casi todos los autores de la edad de oro de la literatura danesa. Philipsens Forlag fue más tarde adquirida por Ernst Bojesen, que en 1895 fundó la Nordisk Forlag; durante los años siguientes, gracias a la inventiva y a la intrepidez de Bojesen, que tuvo como resultado, entre otros, la gran empresa popular de suscripciones «Frem», llegó a convertirse en un serio competidor de Gyldendal, pero en 1903 se fundieron ambas editoriales, y al haber sido ya adquirida en 1896 Reitzels Forlag y seguir el mismo camino pocos años después la vieja editorial de Schubothe, el grupo Gyldendal Boghandel - Nordisk Forlag dominó la parte más importante de la antigua y nueva literatura danesa. Otros editores conocidos de la segunda mitad del siglo XIX son Andr. Fred. Høst & Søn, que comenzó como editor de Oehlenschläger y H. C. Orsted y más tarde ha publicado muchas obras danesas en traducción, además del popular H. Hagerup, que también ha editado muchos libros escolares, Lehmann & Stage (atcualmente P. Haase & Søn), que continúa la distribución de las ediciones de Gyldendal y que además de libros escolares ha publicado en especial excelentes obras en traducción y una serie de manuales; J. H. Schultz, con sus grandes manuales, entre otros, el Diccionario enciclopédico de Salomonsen; E. Jespersen, que se ha convertido en uno de los editores más importantes de literatura, con libros infantiles y para jóvenes como campo especial; adquirió en 1928 parte de la antigua librería de V. Pio (Jespersen & Pio). V. Pio estaba dirigida por Povl Branner y publicó una serie de libros bellamente presentados; se continúa hoy en Branner &

Korchs Forlag. Además puede citarse la Schønbergske Forlag, que se encuentra influida por las tendencias religiosas de Grundtvig, J. Frimodt, especializada en literatura religiosa, y O. Lohse, Chr. Erichsen, célebre en especial por su suscripción de libros infantiles a precios módicos *La biblioteca de los Niños,* Martins Forlag, que se ha interesado sobre todo en producir buenas traducciones de novelas en series económicas, la renovada Reitzel'ske Forlag, así como Jul. Gjellerups Forlag, especializada en literatura técnica y en libros escolares. Muchas de estas editoriales poseen además importantes distribuidoras, como Reitzel, Høst, Hagerup, Gad, Haase y Gjellerup; algunas tienen además secciones anticuarias.

La evolución de la librería en Noruega y Suecia siguió durante el siglo XIX el mismo curso que en Dinamarca y las asociaciones de libreros, réplicas de la danesa, fueron fundadas en Suecia en 1843, en Noruega en 1851. Los editores y distribuidores noruegos más importantes se encuentran todos en Oslo. Además del danés Johan Dahl mencionado antes debe citarse a J. W. Cappelen, H. Aschehoug, cuya editorial fue dirigida durante muchos años por William Nygaard, mientras la librería ha sido actualmente adquirida por J. Grundt Tanum; además, Olaf Norli, que se ha dedicado especialmente a la literatura neo-noruega, y Albert Cammermeyer; este último contaba durante los años 1870 y 1880 y tantos con el mayor servicio de distribución del país, y como editor llegó a ser considerado como «el Hegel de Noruega», pero tras diversas vicisitudes, la editorial tuvo que ser cedida en 1906 a Gyldendal, de Copenhague, y hasta nuestros días no ha vuelto a ser restablecida. Los innovadores en la librería sueca fueron, aparte del danés antes mencionado, C. W. K. Gleerup, en Lund, dos hijos de Gerhard Bonnier, Adolf y Albert Bonnier, que establecieron una gran empresa en Estocolmo; bajo Karl Otto Bonnier se convirtió la editorial en la mayor del país y agrupó en torno suyo a todos los nombres importantes en la literatura, y en tiempos más recientes se ha ampliado aún más mediante la ad-

quisición de una serie de editoriales suecas. Lo mismo puede decirse de P. A. Norstedt & Söners Forlag, fundada en 1823 y que ha crecido especialmente durante este siglo; como Bonniers, posee un taller de encuadernación y una imprenta importante y actualmente es parte de la gran empresa Esselte (Sveriges litografiska tryckerier). Otras grandes sociedades son Nordiska bokhandeln, la mayor distribuidora de Suecia, Hugo Geber, actualmente adquirida por los impresores de Uppsala,. Almqvist & Wiksell, y C. E. Fritze, que además de distribuidor y editor, posee una importante librería anticuaria.

La *librería anticuaria,* el comercio de libros que fueron vendidos y comprados en el pasado, fue llevado en el siglo XVI por los encuadernadores, pero durante el siglo XVII intervinieron también muchos libreros. Los auténticos anticuarios no surgieron, sin embargo, hasta la última mitad del siglo XVIII, en Alemania, simplemente como resultado de la introducción del sistema en comisión. La librería anticuaria más antigua de Alemania fue fundada en 1785 en Francfort por Joseph Baer. En Inglaterra, hacia el mismo tiempo, el «Templo de las Musas», la suntuosa librería del ya mencionado James Lackington, con sus cientos de miles de libros, fue durante largo tiempo la librería anticuaria mayor del país. Medio siglo más tarde alcanzó el emigrante alemán, también citado antes, Bernard Quaritch, fama mundial como el librero anticuario más importante y experto de la época, pero también firmas como H. G. Bohn, H. Sotheran, Maggs Brothers, Francis Edwards, E. P. Goldschmidt y Robinson han convertido Londres en una de las capitales más influyentes del mundo internacional de los libros de viejo.

También Alemania fue hasta nuestros días domicilio de una larga serie de florecientes empresas, en especial en Leipzig y Berlín; nombres como Gustav Fock, K. F. Koehler, Otto Harrassowitz y Karl W. Hiersemann eran conocidos en todos los círculos científicos, porque los libreros anticuarios alemanes se han interesado en general por la literatura de carácter técnico y no tanto por la

bibliofilia como los de otros países europeos. Excepciones son, sin embargo, Martin Breslauer y Jacques Rosenthal (hoy trasladados a Londres y Nueva York), que como muchos anticuarios ingleses, franceses, holandeses, suizos e italianos trabajan en especial en manuscritos, raros impresos antiguos, libros de grabados de madera y encuadernaciones artísticas y modernas. A esta clase de anticuarios pertenecen, por ejemplo, Martinus Nijhoff, de La Haya, que además posee una de las mayores editoriales y distribuidoras de Holanda; Menno Hertzberger, de Amsterdam; L'art ancien, de Zurich; Nic. Rauch, de Ginebra; Ulrico Hoepli, de Milán; Leo S. Olschki, de Florencia, y C. E. Rappaport, de Roma. También en América la librería de anticuarios bibliófilos ha tenido un gran desarrollo gracias a los numerosos y ricos coleccionistas de los últimos cien años; especialmente famoso se ha hecho el anticuario de Nueva York S. S. W. Rosenbach; igual que otro gran anticuario de la misma ciudad, H. P. Kraus, era alemán de origen. Otras empresas de gran prestigio son Lathrop C. Harper y James F. Drake, de Nueva York, y Goodspeed's, de Boston.

En Francia, donde el comercio de librería anticuaria tuvo su edad de oro después de la Revolución, y donde G. F. Debure publicó a mediados del siglo XVIII algunos de los catálogos con orientación bibliográfica más antiguos, ha sido París el centro de la actividad de muchos anticuarios importantes durante todo el siglo XIX hasta nuestros días; a los más conocidos de los antiguos pertenecen A. A. Renouard y J. Techener; a los posteriores, E. Rahir, Maisonneuve & Cie. y De Nobele. Muchas de las librerías anticuarias europeas y americanas aquí citadas han publicado catálogos que contienen detalladas descripciones, datos históricos y reproducciones de los libros en oferta; igualmente los catálogos de las grandes subastas son valiosos desde el punto de vista bibliográfico y de la historia del libro. Varios libreros anticuarios famosos han sido bibliógrafos e historiadores del libro, que además han empleado sus conocimientos en obras de alto nivel científico.

En los países escandinavos la librería anticuaria ha carecido de las posibilidades que se han dado en el extranjero; con pocas excepciones han estado dominadas por la especialización nacional, y ni sus catálogos ni sus precios han alcanzado los altos niveles de los anticuarios extranjeros.

Evolución de las bibliotecas

La verdadera causa del enorme desarrollo de la producción de libros durante el último siglo y medio ha sido, en parte, el vigoroso aumento de la investigación científica y la creciente especialización, que ha producido un sinnúmero de revistas científicas; en parte, la extensión de la democracia, que ha tenido como resultado una afición a la lectura y un deseo de educarse, mayores en todas las clases sociales, fenómeno que se manifiesta especialmente en los países anglosajones, germánicos y nórdicos. Y es exactamente este desarrollo el que constituye la base para el progreso de las *bibliotecas.*

Este progreso no se manifiesta sólo por el incremento en las existencias de libros, por imponente que el crecimiento fuese en el caso de las bibliotecas de París durante la época posterior a la Revolución, o el que la secularización de las bibliotecas monásticas proporcionó a las bibliotecas del sur de Alemania durante los primeros años del siglo XIX —solamente la Biblioteca real de Munich se anexionó cerca de centenar y medio de colecciones de libros antiguos—. No, el desarrollo se revela mucho más en el nuevo espíritu que hacia la mitad del siglo comienza a informar la actividad de las bibliotecas, tanto hacia el exterior como hacia el interior. Era una concepción totalmente nueva de las obligaciones de la biblioteca como institución pública la que poco a poco se iba abriendo camino. Uno de los precursores en este sentido fue el notable director del British Museum, Antonio Panizzi, italiano de origen, quien en el programa que redactó para esta biblioteca destacaba precisamente que no

debía limitarse a coleccionar libros como artículos de museo, sino crear un centro vivo para la difusión de la cultura. Aquí nos encontramos con la concepción actual: sobre otra consideración predomina la del rendimiento efectivo de la biblioteca, ya se utilicen los libros con intención científica, ya sea de tipo más popular. Esta concepción determina en todos sentidos la organización y vida de la institución: disposición de los locales, confección de los catálogos, adquisición de libros, etc. Una de las mayores empresas de Panizzi fue, en colaboración con Richard Garnett, la impresión del catálogo de la Biblioteca, un trabajo bibliográfico hercúleo, que produjo una obra de más de cien volúmenes en folio. Otra de las grandes iniciativas de Panizzi fue la construcción de una nueva sala de lectura en forma circular con una gran cúpula de vidrio, con varios centenares de plazas y una imponente biblioteca de consulta. En torno a la sala de lectura fueron construidos una serie de depósitos de libros, en cuya instalación el principio rector fue conseguir el mejor aprovechamiento del lugar y el acceso más fácil a los libros; las estanterías tenían estantes móviles y los estantes superiores podían alcanzarse sin auxilio de escalera. Estos depósitos, construidos de 1854 a 1857, significaban una brusca ruptura con el sistema de sala hasta entonces imperante y fueron rápidamente copiados en otras nuevas edificaciones por todo el mundo.

Por desgracia, el sistema de depósitos no había alcanzado aún Dinamarca cuando en 1857-61 la Biblioteca Universitaria de Copenhague obtuvo un nuevo local junto a la Universidad, después que los locales que había venido ocupando en el desván de la iglesia de la Trinidad hacía tiempo que resultaban insuficientes. En cambio, sí fue empleado en la construcción del nuevo edificio de la Biblioteca Real, inaugurado en 1906, en la Biblioteca del Estado, de Aarhus, construida en 1898-1902, en la Biblioteca de la Universidad de Oslo, de 1907-13, en la Biblioteca Universitaria de Lund, de 1907, y en muchos otros edificios de bibliotecas nórdicas.

Francia tuvo en Henri Labrouse un arquitecto muy

importante de bibliotecas. A mediados del siglo XIX construyó un nuevo edificio para la Bibliothèque Sainte-Geneviève, que respondía enteramente a su objeto; su sala de lectura, que actualmente posee 700 plazas y una biblioteca de consulta con más de 100.000 volúmenes, convirtió esta biblioteca en la más concurrida de París; el promedio de usuarios por día se aproxima a 4.000. En 1864-68, en una reforma de la Bibliothĕque Nationale, introdujo Labrouste en Francia el moderno sistema del depósito de libros, y al mismo tiempo obtuvo la biblioteca su gran sala de lectura monumental, iluminada por nueve cúpulas. En la Biblioteca Nacional francesa permanecían, desde la época de la Revolución, cientos de miles de libros y manuscritos sin orden ni registro, hasta que en 1874 consiguió aquĕlla en Léopold Delisle un director extraordinario dotado en conocimientos y capacidad de organización; durante la siguiente veintena de años logró, con extraordinaria energía, imponer orden en el caos y llevar a cabo la catalogación del enorme material. Además pudo en 1897 iniciar la publicación de un catálogo de autores de la biblioteca; a pesar de las grandes dificultades, causadas por dos guerras mundiales, se ha continuado con constancia y ha llegado recientemente a la letra V.

En Alemania, la biblioteca de Gotinga fue durante largo tiempo el gran modelo, que ya antes del fin del siglo había puesto en práctica muchas de las ideas de la nueva época, y ocasionalmente se había realizado alguna reorganización, pero todavía la mayoría de las muchas bibliotecas del país mostraban el abandono del pasado. No se había llegado aún a comprender las cualidades específicas para la labor del bibliotecario, y la dirección de una biblioteca no era considerada como un trabajo que exigiera una entera dedicación; lo más frecuente era que fuese encomendada a un profesor universitario como una ocupación secundaria, y a pesar de que algunos profesores-bibliotecarios, en especial Robert von Mohl, de Tubinga, obtuvieran unos ingresos cuantiosos, las condiciones económicas dificultaban el desarrollo. A partir de

1870 y tantos se produce una mejora; los gobiernos, en especial el de Prusia, bajo la dirección de Fr. Althoff, comenzaron entonces a reconocer sus compromisos en cuanto a las bibliotecas y esta comprensión se mostró en el aumento de los presupuestos y en la creación de la profesión particular de bibliotecario y de su formación especializada.

El sistema de depósito de Panizzi fue empleado por primera vez en Alemania en el nuevo edificio, construido en 1878-80, para la Biblioteca de la Universidad de Halle, cuyo director era entonces el audaz Otto Hartwig, y a lo largo de toda Alemania se reorganizaron poco a poco las diversas bibliotecas universitarias y estatales.

En 1914, poco antes de declararse la primera Guerra Mundial, la mayor biblioteca del país, la Biblioteca Real de Berlín, obtuvo un nuevo edificio, más imponente por sus extraordinarias dimensiones que por su instalación poco práctica. En este sentido se alcanzaron mejores resultados cuando un par de años más tarde se edificó el local para la *Deutsche Bücherei* (Biblioteca alemana), en Leipzig, fundada en 1912 por la Asociación de libreros alemanes (Börsenverein) con el fin de constituir una biblioteca nacional por medio de una especie de «depósito» de tipo voluntario, donde se reunirían los libros de reciente publicación de todo el país y que además funcionaría como entidad central de la bibliografía nacional alemana. Otras empresas colectivas en el mundo de las bibliotecas alemanas de esta época que pueden mencionarse son los diversos catálogos centrales y, en especial, los preparativos para el imponente *Gesamtkatalog* (Catálogo General), que comenzó a publicarse en 1929, pero que pronto demostró ser irrealizable. De gran trascendencia para la floreciente actividad de préstamo entre las ciudades fue la oficina de información aneja a la Biblioteca Real de Berlín (Auskunftbüro), que también hizo posible el establecimiento de una importante corriente de préstamos entre las bibliotecas alemanas y las extranjeras.

Una centralización semejante a la impuestá en Francia

después de la Revolución o a la que, en tiempos posteriores, se realizó en la administración de las bibliotecas italianas, era, sin embargo, imposible en Alemania; cada Estado seguía su propio camino, aunque cierto sello común en el funcionamiento y en los métodos distinguía a las bibliotecas científicas alemanas en comparación con las inglesas y francesas. Este sistema de las bibliotecas alemanas, que en 1881 obtuvo un órgano de gran prestigio en el *Zentralblat für Bibliothekswesen,* ha tenido mucha trascendencia en el desarrollo de las bibliotecas científicas en los países nórdicos, donde la influencia alemana se ha venido a unir en este siglo con impulsos procedentes de las bibliotecas anglosajonas, debido especialmente, en lo que respecta a Dinamarca, a la sugerente dirección de H. O. Lange.

Las bibliotecas populares inglesas, americanas y escandinavas. Los grandes bibliófilos de América

En un campo, sin embargo, la influencia de los países de lengua inglesa ha sido casi absoluta. El desarrollo de las *bibliotecas populares* en estos países ha sobrepasado al de todos los restantes y puede ser considerado entre las mayores conquistas culturales que haya realizado el mundo anglosajón.

Tanto en Inglaterra como en América la expansión comenzó a mediados del siglo XIX, con la introducción de leyes que autorizaban al Estado a recaudar un *impuesto especial* para el establecimiento de bibliotecas públicas, cuyo objeto no fuese servir a la investigación científica sino satisfacer las necesidades lectoras del público. En Inglaterra fue en *Manchester* donde se tomó la iniciativa, y la biblioteca pública de esta gran ciudad industrial *(Free Public Library)* ha seguido siendo una de las mayores y más activas de Inglaterra, con un préstamo anual de 50 millones y medio de volúmenes. En América, el primer paso de importancia fue dado en *Boston,* y en los Estados Unidos las bibliotecas públicas

gratuitas se han convertido en un factor cultural de un alcance aún mayor que en el Viejo Mundo. Ello se debe en parte a que el sistema escolar se encuentra menos desarrollado en América, por lo que mucha de la labor que en los países europeos corresponde a los colegios se reserva allí a las bibliotecas, pero es también debido al valor social que en la sociedad americana se adjudica a las bibliotecas, en especial en las grandes ciudades.

Cantidades enormes han sido empleadas y se siguen invirtiendo en la organización de las bibliotecas norteamericanas, no sólo por parte de los Estados y de los municipios, sino en gran medida también por bienhechores particulares. Los *mecenas de bibliotecas* forman un tipo tan corriente en el Nuevo Mundo como raro en el Viejo, y en la cumbre de todos ellos figura Andrew Carnegie, que a lo largo del tiempo ha facilitado fondos para la construcción de casi dos mil bibliotecas; solamente para las filiales de la de Nueva York ha contribuido con cinco millones de dólares.

Lo que demuestra que los americanos se han percatado de la importancia de la biblioteca pública es el hecho de que en torno a muchas bibliotecas se han creado sociedades (Friends of N.N. Library), que contribuyen a prestarles apoyo económico, y el que muchos de los grandes bibliófilos del país hayan puesto sus colecciones a disposición de, o las hayan donado a las bibliotecas públicas. Puede decirse sin exageración que los Estados Unidos, en definitiva, no hubiesen importado un tesoro bibliográfico tan numeroso y valioso de Europa, si no hubiesen sido tantos y tan entusiastas sus coleccionistas privados, aparte de que han tenido tan imponentes medios económicos a su disposición.

En primera fila entre los coleccionistas se encuentra el gran financiero John Pierpont Morgan, que no sin razón ha sido comparado con los Médicis de Florencia. A su muerte en 1913 su biblioteca fue valorada en cerca de 500 millones de pesetas, y entre sus 20.000 libros impresos figuraba una gran cantidad con encuadernaciones de interés histórico; de los 1.300 manuscritos, gran

número contaba con iluminaciones de la Edad Media, pero Morgan había adquirido también la mayor parte de los manuscritos coptos de los siglos IX y X excavados por los árabes en 1910 en las ruinas de un monasterio cerca de Fayum. Su colección, que se sigue incrementando, se encuentra alojada en un edificio de mármol en Nueva York y actualmente está abierta al público. De mayor amplitud y valor es la biblioteca reunida por el rey de los ferrocarriles, Henry Edwards Huntington, en un gran palacio en su finca de San Marino, cerca de Los Angeles, y que hoy es propiedad del Estado de California. Huntington no comenzó a coleccionar hasta sus últimos años, pero fue un excelente experto y con frecuencia adquirió colecciones enteras con el fin de seleccionar los mejores ejemplares; sus fantásticas adquisiciones contribuyeron en gran manera a la alza de precios de los ejemplares raros. La biblioteca Huntington, que como la de Morgan continúa enriqueciéndose, hace ya treinta años que alcanzó la cifra de un cuarto de millón de volúmenes, de los que 5.000 son incunables, además de miles de mapas y de manuscritos y cartas de autores célebres.

Entre las subastas más importantes en las que Huntington enriqueció su colección figuran las que en 1911-12 se celebraron en Londres de la biblioteca del banquero inglés Henry Huth, mencionada anteriormente, y en Nueva York, de la colección del bibliófilo americano Robert Hoe. Hoe, propietario de la mayor fábrica de rotativas del mundo, había reunido una colección de libros preciosos; fundó la famosa sociedad de bibliófilos de Nueva York, el Grolier Club, y, como Morgan, se interesó especialmente en las encuadernaciones antiguas. La subasta de los aproximadamente 15.000 volúmenes de su colección produjo casi los 150 millones de pesetas. Con las subastas de Huth y Hoe se iniciaron como compradores muchos otros coleccionistas americanos; entre ellos, un joven rico y experto en libros: Harry Elkins Widener; a su vuelta de Londres, donde había ido a hacerse cargo de sus adquisiciones en la subasta de Huth, pereció junto con ellas en el naufragio del «Titanic». Su

biblioteca, caracterizada por sus importantes colecciones de Stevenson y de Dickens, pasó por donación a la Universidad de Harvard. Como Widener, muchos otros bibliófilos americanos han dedicado atención especial a determinados autores o campos de la literatura. El profesor Daniel Willard Fiske fue, de esta forma, especialista en literatura islandesa, además de serlo en Dante y Petrarca; donó sus libros a la Universidad de Cornell, aunque una gran colección de libros sobre ajedrez pasó a la Biblioteca Nacional de Reykjavík. Anteriormente se citó la sin par biblioteca de ediciones de Shakespeare y de escritores de su época de Henry Clay Folger; donada al Amherst College, se aproxima actualmente a los 200.000 volúmenes y se encuentra instalada en un espléndido edificio en Washington, cerca de la Biblioteca del Congreso.

Como es natural, las muestras de la primitiva imprenta americana y las publicaciones sobre colonización y la historia posterior de América y de los indios, ocupan una posición de preferencia para un gran número de coleccionistas del país, y raros ejemplares de «Americana» han ido alcanzando poco a poco precios fantásticos. Sobre este tema se han constituido muchas colecciones con grandes tesoros nacionales y con un extenso material manuscrito e impreso para el estudio de la historia del país. A los coleccionistas iniciadores de esta especialización pertenecieron James Lenox, cuya biblioteca se encuentra actualmente en la New York Public Library, y John Carter Brown, que regaló sus libros a la Universidad de Brown, en Providencia. En la Newberry Library, de Chicago, se encuentra gran parte de los libros reunidos por Edward E. Ayer; su campo fue, además de la ornitología, la literatura sobre los indios y sobre Méjico y América Central. La biblioteca de la Universidad de Michigan obtuvo la colección formada por William Lawrence Clement, que reunió un material único para el estudio de la Guerra de la Independencia y de las luchas contra los indios. Como coleccionista de especial pericia puede finalmente citarse al bibliotecario de origen danés J. Christian Bay, por muchos años director de la John

Crerar Library, de Chicago, y conocido por sus numerosas contribuciones a la bibliografía histórica del libro danés y americano; su colección de libros sobre la época de los primeros colonos de los Estados del Oeste la ha donado a la Sociedad Histórica de Missouri, en Columbia.

En lo que antecede se han citado algunas de las bibliotecas universitarias de Norteamérica y otras grandes bibliotecas públicas, aunque no la mayor de todas, la *Biblioteca del Congreso* (Library of Congress) en Washington, que con sus 9 millones de volúmenes y sus inmensas colecciones especiales de manuscritos, mapas y piezas musicales es una de las mayores bibliotecas del mundo. Fue fundada en el año 1800 como biblioteca de consulta para los miembros del Congreso, pero se ha convertido en la Biblioteca Nacional de América, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, bajo la dirección de A. R. Spofford y más tarde Herbert Putnam; en ella radica, entre otras, la institución citada más adelante, que administra la ley del copyright (derecho de reproducción), y en ella está además centralizada la bibliografía nacional. El edificio de la Biblioteca del Congreso, inaugurado en 1897, tiene, como el British Museum de Londres, una gran sala de lectura bajo cúpula, y es uno de los más conspicuos edificios públicos de Washington.

La segunda biblioteca de los Estados Unidos es la *New York Public Library,* fundada cuando el comerciante de origen alemán Johan Jacob Astor donó a la ciudad en 1848 una colección de libros, convertida en la primera biblioteca pública de Norteamérica, y que más tarde ha gozado ampliamente de la munificencia de Carnegie. El conjunto de edificios que ocupa la biblioteca central de la Quinta Avenida es un gigantesco centro cultural, visitado anualmente por 3-4 millones de personas y en el que se celebran exposiciones, conferencias, conciertos, proyecciones cinematográficas y entretenimientos para niños, pero a la vez contiene numerosas salas de lectura dedicadas tanto a la investigación como a la cultura general. La biblioteca pública de Nueva York es, por lo tanto, a la vez una biblioteca de investigación y

una biblioteca popular, y su economía se basa esencialmente en aportaciones de fondos privados; en ambos sentidos es un caso típico de las instituciones culturales análogas de las grandes ciudades americanas, mientras que otras bibliotecas urbanas o en el campo son regidas por una disposición de especial aplicación en la ciudad o el Estado. Un importante lugar en el tan vario panorama de las bibliotecas americanas lo ocupan las de carácter científico y técnico adscritas a Universidades y colegios superiores; también éstas, en su mayor parte, se basan en fondos particulares o donaciones. Las mayores bibliotecas universitarias son las de Harvard (Cambridge), Chicago, Columbia (Nueva York), Filadelfia, Princeton, así como la de Illinois, en Urbana; la de Yale, en New Haven, la de Berkeley, junto a Los Angeles; la de California, próxima a San Francisco, y la de Kentucky, en Lexington. En Washington se encuentra la mayor biblioteca de medicina del mundo, adscrita al Surgeon General's Office; se llama actualmente Library of the Armed Forces y se dispone a obtener un local propio. Una gran biblioteca especializada en literatura técnica, física y química, fue fundada hacia 1950 mediante un espléndido donativo particular en Kansas City, Missouri, con el nombre de The Linda Hall Library.

Premisa para una actividad tal como la que tiene lugar en las bibliotecas americanas es una *técnica biblioteconómica* altamente desarrollada. En lo relativo a la organización y equipo de los locales, la catalogación y clasificación de los libros, el sistema de registro de los préstamos y la extensión del radio de acción de la biblioteca a campos cada vez más distantes, se han utilizado en gran medida técnicas modernas e ideado métodos prácticos, seguidos en todo el país, lo que ha contribuido a dar a los muchos miles de instituciones un carácter común, a pesar de las diferencias locales. Esta técnica, entre cuyos cultivadores más conocidos figuran Melvil Dewey y Charles A. Cutter, se estudia en una serie de escuelas de bibliotecarios, pero ella puede sólo parcialmente compensar las deficiencias que la formación media

del bibliotecario americano ha manifestado frecuentemente en comparación con el europeo; como tampoco puede atender al enorme empleo que se hace de las bibliotecas, a consecuencia de la inevitable tendencia a la mecanización del trabajo.

Este lado en sombra no puede oscurecer, sin embargo, el esplendor de las bibliotecas americanas. Fue asimismo de América de donde muchos países europeos, en especial los escandinavos, recibieron impulso para el desarrollo que las bibliotecas populares han alcanzado en ellos a lo largo de las últimas generaciones. Los pequeños centros de lectura y bibliotecas parroquiales, que como las bibliotecas diocesanas habían sido fundadas por todo Dinamarca en tiempos de la Ilustración, estaban en decadencia en casi todas partes.

Cierto es que el Estado comenzó en 1880 y tantos a contribuir con pequeñas subvenciones a las bibliotecas populares, pero no obtuvieron verdadera importancia hasta que una activa propaganda, que tomó como modelo las bibliotecas públicas anglo-americanas, puso la base para el moderno desarrollo; el principal agente en esta dirección fue, hacia finales de siglo, Andreas Schack Steenberg. En Noruega, la mayor biblioteca popular del país, la Biblioteca de Deichman, en Oslo, fue reorganizada radicalmente hacia 1898, según los modelos americanos, con Hakon Nyhuus como fuerza activa, y en Suecia, mediante la influencia desde América de Valfrid Palmgren, cuya propuesta de 1911 llegó a significar una completa reorganización del sistema sueco de bibliotecas populares.

LA EPOCA POSTERIOR A 1914

La época posterior a 1914 se encuentra tan próxima a nosotros que no podemos tratar su historia de la misma forma que los períodos anteriores. Pero con esta reserva, las páginas siguientes presentan un intento de trazar la imagen de la evolución en este período de inquietud y cambio, por muy problemática y fugaz que resulte. En cierta medida será necesario mencionar personas y fenómenos desde el pasado más próximo hasta los comienzos del siglo, para demostrar la continuidad que, a pesar de los trastornos y destrucciones de dos guerras mundiales, no se ha interrumpido del todo. Por el contrario nombres y sucesos de las décadas más recientes sólo podrán ser citados en muy limitada medida.

Industria y arte del libro

En este terreno, la marcha triunfal de la técnica ha sido tan patente como en otras actividades; la artesanía del libro ha pasado a ser una industria, pero no ha lle-

gado a ser desplazada totalmente por ella. La mayor parte de la impresión moderna se realiza por medio de la composición mecánica y prensas rápidas, pero constantemente se presentan trabajos que aún exigen la composición manual, y aunque los talleres de encuadernación emplean en gran medida maquinaria, también es preciso lo que antes se conocía por encuadernación artística y que tan sólo puede realizarse a mano. Pero los nuevos métodos técnicos progresan y continuarán haciéndolo. Para la tirada muy numerosa, especialmente de semanarios ilustrados, por ejemplo, se utiliza actualmente el *huecograbado,* en el cual los caracteres se encuentran en una plancha de cobre en cuya superficie texto e ilustraciones están grabados por procedimientos foto-mecánicos; una moderna rotativa de huecograbado puede realizar más de 20.000 impresiones en una hora. Otro método apropiado para las grandes tiradas, el *offset,* está obteniendo una gran difusión no sólo para la producción de impresos publicitarios y otros análogos, sino también para la de libros; en él la composición se transfiere a una plancha de cinc y de ella a una de goma, lo que permite conseguir buenos resultados incluso con papel de clase inferior.

Tanto el huecograbado como el offset pueden imprimir en color, pero se realizan también en autotipia ilustraciones impresas en *tres o cuatro colores,* en la que el original se descompone en colores básicos que se imprimen en cliché separado.

Excelente calidad en la reproducción del color la proporciona la *fototipia,* donde la superficie que imprime es una placa de vidrio tratada especialmente, pero el método se presta mejor a tiradas reducidas y facsímiles; puede alcanzarse tal semejanza con el original que éste apenas si se distingue de la reproducción. Con estos diferentes métodos mecánicos, basados en el extraordinario progreso de la fotoquímica, no pueden competir los antiguos métodos de ilustración, el grabado en madera y en cobre, que en la producción corriente de ilustraciones no tienen ya nada que hacer. El *grabado en madera,* sin embargo, ha comenzado de nuevo en nuestros días a tener

importancia en un campo limitado, porque hoy como en los siglos pasados es la forma ilustrativa que casa mejor con la imprenta. Una serie de modernos artistas en diversos países practican el grabado en madera para la ilustración de libros, no en la forma que cultivó Bewick, sino más bien en la de las ilustraciones de los incunables, aunque en un estilo artístico mucho más personal. Parte de estos artistas se dedican también al aguafuerte y a la litografía, aunque estos procedimientos son tan diferentes de la imprenta que difícilmente puede alcanzarse un resultado totalmente homogéneo.

Dentro de la tipografía domina, como se ha dicho, el libro compuesto a máquina y lo cierto es que pueden producirse libros tan bellos componiéndolos a máquina como a mano. Lo decisivo es el carácter de la letra y su empleo en la composición y el entintado homogéneo. La prisa excesiva es aquí, como siempre, de lamentar. Entre los muchos caracteres modernos para la *composición mecánica* se encuentran varios basados en modelos de los grandes diseñadores tipográficos del pasado: Jenson, Garamond, Caslon, Bodoni, Baskerville y muchos otros, están representados en las linotipias de hoy día. Pero junto a ellos se encuentra una larga serie de tipos nuevos, obra de artistas tipográficos de nuestro tiempo, algunos de los cuales alcanzan la excelencia de los modelos antiguos, mientras otros poseen un carácter caligráfico; algunos aspiran a una originalidad que, siendo más exagerada que acertada, les ha hecho perder terreno rápidamente.

Se insiste cada vez más en nuestros días en que la tipografía y la entera presentación de los libros deben ser planeadas de modo que correspondan al carácter del libro en particular, por lo que ha surgido una nueva categoría de colaboradores en la profesión gráfica, la de los *diseñadores de libros* o *maquetistas,* que planean y supervisan todos los pormenores en la presentación del libro: la correcta elección de formato y papel, la impresión según el sentido de las fibras del papel, el tipo más apropiado y su composición armónica, la colocación de las ilustraciones en el texto y, en especial, la confección de la por-

tada. Los principios que se aplican han sido objeto de discusión y estudio en la extensa literatura sobre el papel, la imprenta y la ilustración que ha visto la luz durante los últimos años y que establece a la vez puntos de vista históricos, estéticos y técnicos; las mismas materias vienen tratadas en una multitud de revistas y son objeto de enseñanzas en las escuelas de artes gráficas que existen en la mayor parte de los países. Un moderno fenómeno que contribuye a mantener despierto el interés por la calidad de la presentación de los libros es la selección anual de los mejores libros en su aspecto material, que se lleva a cabo en muchos países; la idea procede de América.

En nuestros días, como en el pasado, las variables tendencias estilísticas y las corrientes en boga en el arte, han influido sobre la presentación del libro. Claramente se mostró, por ejemplo, en los años entre las dos guerras mundiales, cuando el funcionalismo procedente de Rusia y Alemania y su principio de que lo útil era también lo estéticamente correcto, se transmitió al mundo de los libros y dio origen a una *tipografía elemental,* o funcional. Su tipo característico fue el grotesco, un tipo inglés de hacia 1815, en el que las astas y los perfiles tienen igual grosor. Se caracterizó además por un reparto de la composición en grupos asimétricos y una disposición asimétrica de la portada; el fin era hacer destacar lo fundamental y a través de la mayor simplicidad alcanzar la forma de expresión más vigorosa. Uno de los propagandistas más entusiastas del movimiento fue el alemán residente en Suiza Jan Tschichold, quien también influyó en la producción bibliográfica escandinava. Más adelante llegó a la conclusión, sin embargo, de que la tipografía básica se presta mejor a la impresión publicitaria que a la confección de libros; cuando en 1946 se encargó de reformar la presentación de la serie de libros de bolsillo inglesa Penguin Books, regresó a la tipografía tradicional. Por corta que haya sido la influencia de la tipografía elemental en la producción de libros, ha servido, sin embargo, para reducir la dependencia, anteriormente tan

estrecha, de la tipografía respecto a los tipos históricos y de la profusa ornamentación que después de William Morris estuvo de moda durante las primeras décadas de nuestro siglo.

En el campo de la tipografía son, por otra parte, Inglaterra y Norteamérica quienes en la actualidad se encuentran a la cabeza. Las imprentas privadas inglesas siguen desempeñando un papel importante en cuanto a mantener la alta calidad. Pero Inglaterra, además, posee excelentes tipógrafos y diseñadores que, al contrario de Morris, han aceptado por completo la técnica moderna.

THE PERPETUA TYPE

CUT FROM THE DESIGNS MADE BY

ERIC GILL

FOR THE LANSTON MONOTYPE CORPORATION

LONDON

The following founts only have been made to date; it is projected to cut the usual sizes for book and display work

La «Perpetua» de Eric Gill.

Nombres como Eric Gill, Stanley Morison, Oliver Simon y Francis Meynell han obtenido fama mundial. Un gran nombre fue también Edward Johnston, cuyo libro de 1906 *Writing, Illuminating and Lettering* tuvo mucha trascendencia tanto en Inglaterra como en Alemania; su discípula Anna Simons influyó en muchos diseñadores tipográficos alemanes. En la revista *The Fleuron,* publicada por Stanley Morison y Oliver Simon de 1923 a 1930 se trataba con entusiasmo de los problemas de estética de la imprenta, y muchos caracteres nuevos despertaron atención, entre otros, el Perpetua, diseñado por Eric Gill, uno de los mejores diseñadores tipográficos de

nuestro tiempo. Morison, como asesor de la gran Monotype Corporation, no sólo adaptó los alfabetos Garamond, Baskerville y, en especial, Caslon, a las máquinas componedoras, sino que además diseñó para el venerable diario *The Times* la primera letra de periódico auténticamente buena, la romana Times, de fácil lectura, que con algunas mejoras ha sido utilizada para componer libros. A los mejores productos de la imprenta inglesa de nuestros días pertenecen los libros publicados por las dos imprentas universitarias de Oxford y de Cambridge, establecidas en el siglo XVI; estos libros, con su espaciada y clara composición, son típicamente ingleses.

Desde finales del siglo pasado han actuado en los Estados Unidos de América muchas compañías que publican libros bellamente impresos en ediciones limitadas, además de una serie de imprentas privadas e imprentas universitarias según el modelo inglés. En una de las imprentas privadas, The Riverside Press, trabajaba hacia 1880 y tantos el eminente tipógrafo Daniel Berkeley Updike, que en 1893 comenzó su propia imprenta, The Merrymount Press; conocía además bien la evolución de su oficio y su libro *Printing Types* es una obra capital en la historia de la tipografía. Mientras Updike era un impresor, los otros dos grandes nombres de la moderna tipografía americana, Bruce Rogers y Frederic W. Goudy, fueron esencialmente diseñadores. Rogers partió originalmente, como Morris, de la romana de Nicolas Jenson, y diseñó sobre ésta una serie de tipos que paulatinamente fueron reflejando su personalidad, hasta que con el tipo Centaur consiguió uno completamente moderno; uno de los mejores trabajos realizados con éste es la monumental *Oxford Lectern Bible,* clara y sencilla en su tipografía y sin ninguna clase de ornamentación. Goudy, propietario de The Village Press, ha diseñado un centenar de tipos inspirados en modelos históricos, desde las viejas inscripciones romanas a los caracteres góticos de misal del siglo XV; su romana Kennerly ha tenido gran importancia en la imprenta moderna de los Estados Unidos. Entre estos prestigiosos cultivadores deben también ser citados

John Henry Nash y los hermanos Edwin y Robert Grabhorn, de San Francisco.

También en Alemania se volvió hacia 1880 a los modelos del siglo XV y se intentó dar a los libros un aspecto «germánico arcaizante», en especial, mediante el empleo en gran escala del tipo «schwabacher»; más tarde se produjo el ya mencionado «jugendstil», pero cuando éste, poco después del cambio de siglo, fue perdiendo vigencia, comenzaron a actuar los impulsos venidos de Inglaterra y América; especialmente cuando la Insel-Verlag, fundada en 1899, buscó contacto a través del bibliófilo conde Harry Kessler, con Emery Walker, Eric Gill y otros eminentes tipógrafos ingleses, y cuando el impresor Carl Ernst Poeschel, que había estudiado su oficio en América, regresó a Leipzig y junto con el tipógrafo Karl Klingspor, se convirtieron en figuras decisivas en el desarrollo del moderno estilo del libro alemán, en estrecha colaboración con una gran cantidad de tipógrafos importantes. Poeschel fundó una imprenta privada (Janus Presse) con el tipógrafo Walter Tiemann; de los muchos otros nombres prestigiosos mencionaremos sólo a E. R. Weiss y al más original, Rudolf Koch, conocido especialmente por su elegante romana de Koch, de 1920. Uno de sus discípulos es el suizo de origen Gotthard de Beauclair, diseñador de la Insel-Verlag y de la tipografía D. Stempel; a este último se asocia otro tipógrafo eminente, Hermann Zapf. Muchos de los nuevos tipos con los que se hicieron experimentos en Alemania en 1920 y tantos fueron caracteres romanos, pero se diseñaron también muchos góticos, por ejemplo, el Deutsche Schrift, de Koch. El gótico estuvo de moda bajo la primera Guerra Mundial, y los nazis lo impusieron en 1930 y tantos como la escritura «nacional» alemana; a partir de 1945 la romana ha vuelto a dominar, tanto en Alemania como en otros países.

Entre los ilustradores de libros alemanes modernos deben destacarse Max Slevogt, Hans Meid y Alfred Kubin; los dibujos impresionistas de Slevogt tienen gran vigor,

OBRAS

DE

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

DIARIO

DE UN POETA
RECIÉN CASADO

(1916)

TERCERA EDICIÓN



CASA EDITORIAL CALLEJA

MADRID

1917

Portada de un libro de J. R. J., realizada en la imprenta de Fortanet, de Madrid.

en especial las ilustraciones (más de 500) que produjo para *Fausto*.

En Francia, donde por largo tiempo dominaron los tipos de la época del Imperio, se han empleado también en nuestros días tipos diseñados según los modelos antiguos, por ejemplo, el Cochin, de inspiración rococó, muy utilizado durante una larga serie de años, igual que varios tipos del estilo Garamond, además de los caracteres modernos diseñados por los artistas del libro. No es, sin embargo, en el campo de la tipografía donde la Francia actual ha reanudado sus antiguas tradiciones; en cambio, el país ha conservado su puesto como el paraíso del libro ilustrado. Es cierto que durante la última mitad del pasado siglo se produjo una decadencia, pero con los setenta libros aproximadamente que el editor Edouard Pelletan publicó en los años 1896-1912, el arte francés de la ilustración comenzó a ascender de nuevo. Artistas eminentes y expertos grabadores crearon una serie de ilustraciones en armonía con el texto de los libros. Pelletan se esforzó en que la tipografía de cada libro en especial se acomodase al carácter del contenido. Uno de sus contemporáneos, el marchante de arte Ambroise Vollard, publicó entre comienzos de siglo y la segunda Guerra Mundial una serie de libros preciosos en pequeñas ediciones ilustradas con originales de pintores y escultores tan excepcionales como Pierre Bonnard, Aristide Maillol, Henri Matisse, Pablo Picasso, Auguste Rodin, Georges Roualt y André Dunoyer de Segonzac. Otros editores han publicado también libros con originales grabados en madera, litografías y aguafuertes, y han dado a una numerosa serie de «peintres-illustrateurs» ocasión de dejar su huella altamente personal y heterogénea en el moderno arte francés del libro. Muchos de estos libros de lujo —la mayor parte ediciones de autores contemporáneos— son de alto nivel artístico y obra de grandes artistas —demasiado numerosos incluso para poder ser mencionados aquí—. En conjunto constituyen una expresión tan espléndida del espíritu francés como lo hicieron los grandes ilustradores de la época rococó, pero como ocurría

entonces, también se producen hoy libros «de bibliófilo» que a pesar de su lujosa presentación no pueden ocultar que se deben esencialmente a la especulación del gusto inseguro de una clientela de nuevos ricos.

El grabado en madera ha tenido, como es natural, cultivo especial en la patria de Bewick, Inglaterra. En la revista *The Dial* se revelaron artistas como Charles Ricketts, Charles Shannon y Lucien Pissarro; de la imprenta privada de este último, Eragny Press, aparecieron una serie de libros con grabados en madera, producidos en piedra litográfica e iluminados. En este grabado en color trabajaron también William Nicholson y Gordon Graig. Entre los modernos artistas ingleses del libro pueden señalarse, además del citado tipógrafo Eric Gill, Paul Nash, Hugher-Stanton y Clifford Webb.

El grabado en madera ha alcanzado en nuestros días un gran auge en Bélgica; naturalmente ha de mencionarse al prolífico Frans Masereel, cuyos grabados de intenso y emotivo dramatismo cuentan entre los mejores en el género y a la altura de los grandes artistas franceses. También en Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Rusia el grabado en madera desempeña un importante papel; han sido especialmente los libros infantiles rusos con notables ilustraciones de Wladimir Lebedew y Konstantin W. Kusnezow los que han atraído la atención en una época en que la exigencia del régimen soviético de un arte realista, comprensible por todos, ha limitado la libertad de expresión en el campo de la ilustración del libro.

Los países nórdicos, especialmente Suecia y Dinamarca, han estado al tanto, durante el período posterior a 1914, de la evolución tipográfica en el extranjero. Tras de la vigorosa tipografía y la densa composición introducidas por F. Hendriksen, se pasó gradualmente en Dinamarca hacia una tipografía más variada. Algunos han sido influidos por las tendencias inglesas, y de otros puede decirse que han sido precursores de la tipografía elemental que por varios años, a partir de 1920 y tantos, fue en parte usual en Dinamarca. Entre los maquetistas pro-

fesionales más activos se encuentran Viggo Naae y Erik Ellegaard Frederiksen. No debe olvidarse tampoco la gran contribución realizada por la Asociación para la Artesanía del Libro *(Forening for Boghaandværk)*, que en especial después de su reconstitución en 1933 ha demostrado un interés muy vivo por la producción corriente del libro.

Muchos de los ilustradores que anteriormente se mencionaron en torno a F. Hendriksen, se han mantenido activos durante largo tiempo en el período posterior a 1914. Lo mismo sucede con los dos pintores de Fionia, Frits Syberg y Johannes Larsen, el primero un delicado ilustrador de los cuentos de H. C. Andersen (en especial *La historia de una madre,* 1901); el otro, aún activo tras una larga vida de trabajo como pintor y artista gráfico.

Se encuentran además en este período algunos dibujantes que han trabajado como ilustradores de libros; muchos se han dedicado a dibujar para los periódicos y la estrecha vinculación y dependencia del dibujo periodístico a la composición ha dado a estos dibujantes una sensibilidad especial, tanto hacia las exigencias de las modernas técnicas de reproducción como al juego armónico entre texto e ilustraciones. Los iniciadores en este sentido fueron Valdemar Andersen y Axel Nygaard, ambos de fértil talento natural.

Importancia especial ofrece el grabado en madera del pintor Aksel Jørgensen tanto por sus ilustraciones para la edición monumental del primer canto de *Nordens Goder* («Dioses del Norte»), de Oehlenschläger, como por la escuela gráfica que en 1920 fundó en la Academia de Bellas Artes y de la cual han salido una auténtica bandada de importantes grabadores en madera; su discípulo más dotado en este medio es Povl Christensen.

Mientras el desarrollo de la tipografía en Noruega y Finlandia ha sido algo más lento que en otros países nórdicos, en Suecia se ha producido con mayor vigor. Impulso especial significó el nombramiento, en 1916, de Akke Kumlien como asesor artístico de la editorial Nord-

sted, que a lo largo de pocos años modificó la producción total de la editorial. Reaccionó contra la monótona sobriedad del período anterior y con su predilección por el clasicismo de la época de Gustavo III dio a la presentación de los libros un aspecto más ligero, en especial cuando en 1920 y tantos introdujo el tipo rococó francés, la romana de Cochin. Se sirvió de artistas como Yngve Berg, cuyas ilustraciones de estilo rococó eran una bella imitación del arte del libro de la época de Gustavo, y Bertil Lybeck, cuyo estilo tendía más hacia lo pomposo. Al mismo tiempo comenzaron a imponerse en la imprenta sueca tipos como Garamond y Bodoni, y en 1930 y tantos el asesor de la gran imprenta Nordisk Rotogravyr, Anders Billow se constituyó en abogado de la tipografía fundamental. En nuestros días el influjo de la moderna tipografía inglesa se ha transmitido, entre otros, por Carl Z. Häggström, regente de la gran imprenta Almqvist & Wiksell, de Uppsala, y los tipos ingleses y americanos desempeñan actualmente en Suecia un papel semejante al que tienen en Dinamarca. Un diseñador tipográfico moderno de importancia es Karl-Erik Forsberg, conocido, principalmente, por su romana Berling. En el arte de la ilustración, los dibujantes periodísticos no han desempeñado el mismo papel que en Dinamarca, pero un par de ellos, sin embargo, han ganado fama como ilustradores de libros: el impecable y afrancesado Adolf Hallman y Birger Lundquist, que domina su tema con unos pocos rasgos rápidos y amplios. Por lo demás, parte de los modernos ilustradores han regresado a modelos del período romántico, como Bertil Bull Hedlund, en el que también puede observarse influencia del misterio surrealista. Suecia reanimó en 1940 y tantos sus libros infantiles ilustrados (sin duda bajo la influencia del renacimiento que los libros infantiles daneses habían alcanzado ya en las décadas anteriores, gracias a artistas como Sikker Hansen y Arne Ungermann). El hecho de que el libro sueco moderno haya alcanzado tal excelencia es debido, aparte de la contribución de muchas personas individuales, a las tres instituciones pedagógi-

cas: *Skolen för bok-och reklamkonst,* donde el artista del libro austríaco Hugo Steiner-Prag trabajó algunos años, *Yrkesskolen för bokhandverk,* de la que Hugo Lager-Ström ha sido la fuerza rectora, y *Grafiska Institutet,* que es el que corresponde más estrechamente a la Escuela Superior de Artes Gráficas danesas, y donde el hijo de Waldemar Zachrisson, Bror Zachrisson ha desarrollado sus grandes dotes pedagógicas.

En el campo de la *encuadernación,* durante los años finales del siglo, se imitaron, como en la tipografía, los modelos y los estilos antiguos, sin alcanzar, sin embargo, la calidad de los trabajos del pasado. A pesar de que como artesanía, su maestría era notable y aunque los hierros eran copias extremadamente fieles de los antiguos, faltaba en las imitaciones el carácter de las antiguas obras maestras en cuanto a sentido decorativo y seguridad del gusto. Más tarde la decoración de las encuadernaciones mostró la influencia de los motivos animales y vegetales del arte japonés, realizados en oro o aplicaciones polícromas de piel, mientras que otras encuadernadoras pueden clasificarse como «Jugendstil».

Así como las variables tendencias de moda y las clases de estilo han dejado su huella en la tipografía, de igual modo lo han hecho en la encuadernación, sin que por eso se haya abandonado la imitación de los modelos de épocas pasadas. Un lugar aparte lo ocupa la más reciente encuadernación inglesa, representada por el amigo de Morris y de Emery Walker, el citado T. J. Cobden-Sanderson y su discípulo Douglas Cockerell. En The Doves Bindery, de Cobden-Sanderson, que funcionó durante los años 1900-16, encuadernó personalmente libros y decoró sus tapas con hierros diseñados por él mismo: pequeñas flores y hojas estilizadas dispuestas en cuadros enmarcados por líneas rectas. Componía el título junto con el resto de la decoración, de modo que su encuadernación formaba una unidad. Una posición peculiar ocupa también la encuadernación danesa realizada por Anker Kyster y otros según diseños del citado arquitecto Thorvald Bindesbøll, porque este gran artista decorativo, con

sus vigorosas formas sinuosas, no se parece a ningún otro; su decoración surgió como obra de una inspiración súbita, no planeada como la de Sanderson, pero cuyos efectos no son menores debido a la tensión dinámica que reside en el juego de las líneas.

En este sentido se podría con cierta razón considerar a Bindesbøll como un predecesor del *cubismo,* la tendencia artística que tan importante papel desempeñó en los años anteriores a la primera Guerra Mundial y que también dejó huella por entonces en muchas encuadernaciones, pero aquí fueron evidentemente cuadrados, triángulos, cilindros y conos los empleados —con frecuencia utilizando pieles de diferentes colores— para expresar con su combinación el vigor dinámico. También el citado *funcionalismo,* que floreció entre las dos guerras mundiales, influyó en el arte de la encuadernación, proponiendo la máxima simplicidad ornamental y este influjo se ha mantenido durante tanto tiempo que muchas de las mejores encuadernaciones de nuestra época operan esencialmente con la alta calidad y tratamiento de la piel y restantes materiales y con una acertada combinación de colores, mientras la ornamentación con frecuencia se limita a un simple estampado en frío o a filetes dorados a lo largo de los bordes de las tapas o a pequeños hierros poco resaltantes de tipo geométrico o estilizado; también el dorado del lomo se limita lo más posible. En Dinamarca obtuvo excelentes resultados con esta discreta ornamentación August Sandgren, influido por Cobden-Sanderson y fallecido en 1934.

Junto a esta extrema simplificación, este funcionalismo refinado, aparecen además constantemente encuadernaciones con un suntuoso empleo del dorado o de un ingenioso simbolismo. Muchas encuadernaciones francesas modernas se caracterizan así por esta última derivación lujosa de la idea de la «reliure-parlante». Como en la encuadernación parlante del siglo anterior, se pretende expresar en la encuadernación el contenido del libro, y se deja en muchas ocasiones que la decoración se continúe tanto por las tapas como sobre el lomo, pero en lugar

de la descripción directa, se busca ahora más bien, con la abstracción de forma y de colores, sugerir el tema del libro o marcar su tono. También claras tendencias surrealistas se han mostrado en la decoración del libro, tanto en Francia como en otros países. Uno de los encuadernadores franceses más importantes de nuestros días, además de los ya citados René Kieffer y Léon Gruel, es Pierre Legrain, que ha trabajado especialmente con figuras geométricas como elementos decorativos; también Georges Cretté, Paul Bonet, Pierre Martin; y mujeres, como Jeanne Langrand y Rose Adler, merecen ser destacadas; algunos dibujan ellos mismos su decoración, mientras otros utilizan dibujos de artistas conocidos por su labor original en la ilustración de libros.

En Alemania, donde tanto el «Jugendstil» como el cubismo se mostraron extraordinariamente activos, fueron en gran parte diseñadores tipográficos conocidos los que realizaron proyectos para encuadernaciones. A los encuadernadores alemanes más ilustres de los últimos tiempos pertenecen Paul Adam y Paul Kersten, posteriormente Ignaz Wiemeler y Otto Dorfner. Wiemeler y Dorfner representan la máxima simplicidad decorativa; Dorfner, además, ha situado el título en la tapa delantera de muchas de sus encuadernaciones, como sobrio elemento decorativo.

En la encuadernación sueca, las figuras dominantes fueron el ya citado Gustaf Hedberg, hasta su muerte en 1920, junto con su hermano Arvid; trabajaron en muchos estilos y mostraron también el influjo de Cobden-Sanderson. En nuestros días tienen los suecos en Nils Linde, de Gotemburgo, un encuadernador de altura europea; junto con sus colaboradores, con firme gusto y audaz fantasía, ha dado nuevo impulso a la moderna encuadernación sueca.

De otros países podrían con justicia destacarse nombres de la misma importancia que los ya citados, pero sólo los nombres dirían muy poco. Los interesados en el arte de la encuadernación de los últimos tiempos pueden seguir su evolución a través de las menciones, en las re-

vistas de bibliofilia, de las contribuciones a *Le salon international du livre d'art* en París, donde la mayor parte de los países, por lo menos del mundo occidental, exhiben regularmente sus mejores realizaciones, y ello no se refiere sólo al arte de la encuadernación, sino al del libro en su conjunto.

La encuadernación artística, que por lo general se realiza enteramente en piel, no debe hacernos olvidar la mucho más frecuente *media encuadernación,* en la que sólo el lomo y las puntas son de piel, el resto cubierto con papel, tela u otros materiales; en estas encuadernaciones la combinación de colores juega un importante papel. Existen en la actualidad muchos y bellos papeles a disposición de los encuadernadores y con sólo éstos pueden también confeccionarse las encuadernaciones más atractivas. De este tipo suelen ser las *encuadernaciones editoriales* de la actualidad, pero si se prescinde de las hechas en rústica y de la sólida encuadernación inglesa en tela, que por regla general no tiene más decoración que el título en el lomo, las encuadernaciones editoriales suelen ser medias encuadernaciones. En tiempos recientes han salido al mercado muchas encuadernaciones llamadas «de lujo», con oros sobrecargados, materiales malos que evidencian el carácter masivo de la producción mecánica. En los últimos años, sin embargo, se ha observado un evidente progreso en este terreno; cada año se lanzan en todas partes encuadernaciones editoriales con excelente decoración, buenos materiales, colores armónicos y, sobre todo, mayor durabilidad que antes. Una serie de grandes editores figura aquí en primera línea; en Dinamarca especialmente Gyldendal; en Suecia, entre otros, Norstedt & Söner, de quien fue Akke Kumlien la fuerza inspiradora, y el editor Bonnier con su notable encuadernador William Barkell.

No puede otorgarse a ningún país en particular la primacía en la encuadernación actual, como no es posible hablar de un estilo nacional propio de cada país. En general puede decirse que los esfuerzos reformistas iniciados por Morris —también en su ramificación, el «Ju-

gendstil» —ha tenido gran trascendencia para la encuadernación inglesa y americana, alemana, holandesa y escandinava. Francia muestra en su moderno arte de la encuadernación el mismo rostro abigarrado que en su ilustración moderna y se encuentra orientada hacia lo pictórico mientras los países de Europa meridional mantienen en parte la tradición clásica. Nuestro tiempo no conoce un estilo homogéneo y común, aplicable a la encuadernación y a otras ramas del arte del libro de todos los países, como, por ejemplo, ocurrió durante las épocas del barroco o del rococó, en realidad hasta la época de Napoleón, y es bastante dudoso que —a pesar de la estrecha comunicación entre los pueblos— se produzca en una época en que el ritmo de la vida suele estar alterado por la velocidad y en la que la vida misma no se distingue por su equilibrio y armonía.

El comercio de librería

Durante la primera Guerra Mundial el comercio de librería y la actividad editorial disfrutaron de una edad de oro en los países neutrales, mientras que en los beligerantes sufrieron grandes dificultades, a la vez que la propaganda bélica produjo un diluvio de folletos en grandes tiradas. Especialmente afectado resultó el comercio de libros alemán, en el que el precio fijo y el sistema en comisión quedaron arruinados por largo tiempo mientras la exportación, anteriormente de importancia, bajó a un mínimo. Después de la toma del poder por los nazis fue incorporada la Börsenverein en 1933 a la llamada Reichskulturkamer (Cámara Cultural de la nación), por lo que las actividades de librería y de edición pasaron enteramente bajo el control del Estado. En mayo de 1933 fueron quemados multitud de libros condenados por los detentadores del poder; muchos autores, editores y libreros anticuarios, contrarios al régimen por motivos de raza o de ideología, abandonaron el país y algunos co-

menzaron una nueva actividad en otros países, especialmente en los Estados Unidos.

Con la segunda Guerra Mundial sonó la hora para la librería alemana. Los bombardeos aéreos destruyeron por millones los libros en los almacenes editoriales y en las librerías, y el fracaso de 1945 paralizó la ya notablemente debilitada producción literaria durante casi toda una época. El comercio de librería de Alemania oriental y occidental fue dividido: la Börsenverein se convirtió parcialmente en una asociación occidental con sede en Francfort y en otra oriental con sede en Leipzig, y del mismo modo se fragmentó el citado gran «Barsortiment», Koehler & Volckmar. En Alemania occidental las zonas de ocupación crearon nuevas dificultades, mientras que el comercio de librería y la edición en la Alemania oriental pasaron bajo el estrecho control estatal de la nueva República Popular. En estas circunstancias, una serie de importantes obras científicas que anteriormente se habían publicado en Alemania, fueron editadas en inglés en América e Inglaterra y muchos autores alemanes sacaron sus libros en Holanda y Suiza (especialmente por la importante editorial Orell Füssli, de Zurich); por largo tiempo pareció que Suiza se convertiría en el país editorialmente más importante del Continente, pero durante los últimos años la librería alemana ha vuelto a fortalecerse de nuevo y ha demostrado ser capaz de realizar importantes tareas. Por el contrario, las librerías anticuarias alemanas no han alcanzado aún ni aproximadamente una posición tan sólida como antes, y muchos de los anticuarios más prestigiosos y expertos de las épocas anteriores a las guerras mundiales actúan hoy, como se indicó, en otros países.

En Francia e Inglaterra, a pesar del desorden y las destrucciones de las guerras, el comercio de librería sufrió menos, aunque los depósitos de los libreros de Londres tuvieron severas pérdidas durante los bombardeos aéreos de la Segunda Guerra Mundial y la sede de la Asociación de libreros ingleses, Stationer's Hall, fue destruída por completo. En Inglaterra se luchó hasta

bien dentro de los años 1920 y tantos por la introducción del precio fijo; actualmente se ha conseguido, por lo menos, el que ninguno de los libros marcados con un precio «neto», pueda ser vendido a uno inferior al indicado. La venta de restos de ediciones continúa siendo rasgo característico de la librería inglesa, aunque durante los últimos años se han mostrado indicios de que las casas editoras quieren introducir el sistema de la gran rebaja anual como es corriente en los países nórdicos.

Las grandes editoriales de América se encuentran establecidas, como antes se dijo, principalmente en Nueva York, donde también actúan la mayor parte de los grandes libreros. Una de las editoriales modernas más importantes es Doubleday & Co., que regenta una veintena de librerías en toda América y posee varios clubs del libro, con un total de miembros superior a los dos millones. Estos clubs son prueba del difundido interés por la lectura, que también satisfacen las colecciones de libros económicos como los Pocket Books, imitación de los Penguin Books, publicados desde 1935 en Inglaterra, que ofrecen excelentes libros de divulgación científica y de literatura clásica. Otra editorial conocida es la H. W. Wilson Company, fundada en 1928, que publica The Cumulative Book Index y otros extensos repertorios periódicos de libros. Un puesto importante desempeñan las imprentas y editoriales unidas de las grandes Universidades americanas, *University Presses,* establecidas según los antiguos modelos de Oxford y de Cambridge, y una serie de *Book Clubs* minoritarios realizan actividades editoriales con cortas ediciones de libros para bibliófilos. En cambio, cada año se lanzan en América ediciones gigantescas de los llamados *bestsellers,* que también se venden en gran cantidad en otros países de lengua inglesa. Junto al surtido de librerías desempeña el *comercio ambulante de libros* una función más importante que en los países europeos, donde, sin embargo, es asimismo un importante factor de interés en la venta y para bastantes editores una necesidad económica; muchos diccionarios,

manuales y colecciones de obras completas difícilmente hubieran visto la luz sin esta forma de venta.

Los Estados Unidos no se han adherido a la *Convención de Berna,* concertada en 1886 entre la mayor parte de los países europeos para la mutua protección de los derechos de propiedad literaria y artística que desde 1948 se aplica durante los cincuenta años después de la muerte del autor. En América, sin embargo, se cuenta desde 1909 con una *Copyright Act* especial, que como norma general concede protección al autor durante los veintiocho años posteriores a la publicación, siempre que en sus libros figure una advertencia sobre el «copyright» y se inscriba en un registro llevado por la Library of Congress, que además obtuvo el derecho de obtener dos ejemplares de los libros presentados. En 1952 se estableció en Ginebra una unión mundial de los derechos de autor, pero no concede una protección tan eficaz como la Convención de Berna, que continúa vigente.

Fuera de la Convención de Ginebra se mantiene también, como América, la Unión Soviética, y los libros extranjeros pueden, por lo tanto, ser publicados allí sin retribución para los autores. Pero esto no significa que sean aceptadas todas las obras de autores extranjeros, porque la actividad editorial, igual que en los países dominados por la Unión Soviética, se encuentra bajo el control del Estado, y éste no permite que se le cuelen los libros que no concuerdan con su ideología. Existe, por lo demás, en nuestros días una gigantesca demanda de libros en Rusia, y a pesar de que la producción durante los últimos años ha ascendido a millones, las necesidades no han sido aún cubiertas. Además de los grandes clásicos rusos y extranjeros, se encuentra en demanda la literatura de economía política y de técnica, así como los libros para niños tienen un mercado excepcionalmente amplio.

En la librería de los países escandinavos, la influencia de Alemania, tan notoria anteriormente, se ha visto mezclada durante los últimos años con impulsos venidos de los países anglosajones. La producción bibliográfica

en Escandinavia es muy alta en relación con la cantidad de población; la mayor en Islandia, cuya capital, con aproximadamente 60.000 habitantes, tiene una veintena de librerías.

Las bibliotecas

El período de 1914 a nuestros días ha sido uno de los más singulares en la historia de la biblioteca. Al tiempo que las bibliotecas públicas han alcanzado una posición mucho más importante que nunca en el pasado y experimentado una expansión incomparable tanto en su actividad interna como externa, la época ofrece la mayor destrucción de libros y bibliotecas que el mundo haya conocido después de las invasiones bárbaras.

Durante la primera Guerra Mundial las pérdidas aun fueron reducidas, y la única biblioteca absolutamente arrasada fue la de la Universidad de Lovaina, incendiada cuando las tropas alemanas devastaron la ciudad. Por el contrario, la guerra y la inflación subsiguiente perjudicaron gravemente las bibliotecas alemanas, interrumpieron sus adquisiciones de libros extranjeros y debilitaron su economía. En la década 1920-30, la «Notgemeinschaft der deutschen Wissenchaft», institución fundada después de la guerra, proporcionó, sin embargo, importantes medios económicos, pero cuando esta ayuda cesó, las dificultades volvieron a ser grandes y en 1933, por ejemplo, la biblioteca de Gotinga se vio obligada a cancelar todas sus suscripciones a revistas. Al mismo tiempo surgían otras dificultades, causadas por el régimen nazi. El plan de estos de unificar la organización de las bibliotecas alemanas era, en sí, acertado, pero lo funesto fue que las bibliotecas se convirtieron en instrumento político, sometido a la ideología del partido, y que toda adquisición de libros pasó bajo el control de una oficina de compras instalada en Colonia. Se redactaron largas listas de libros prohibidos, que fueron eliminados de las bibliotecas, y se prohibió a los judíos el acceso a las bibliotecas públicas, a la vez que se inauguraba en

Francfort una biblioteca especializada en el estudio del judaísmo.

Parte del incremento de los fondos de esta biblioteca fue debida a los libros de que los alemanes se apoderaron en los países ocupados en la primera época de la segunda Guerra Mundial. Como en su tiempo los ejércitos de Napoleón, los ejércitos alemanes iban acompañados de expertos que escogían los ejemplares más valiosos de las bibliotecas que caían en su poder. Actuaron intensamente en los Balkanes y en especial en Polonia; el tesoro bibliográfico que no fue llevado a Alemania fue reunido en la biblioteca Krasinski en Varsovia, pero poco antes de que las tropas alemanas abandonasen la ciudad en 1944, la incendiaron al igual que la biblioteca municipal de la ciudad. Muchas de las bibliotecas populares polacas fueron quemadas, por lo menos sus existencias de literatura polaca, y autos de fe análogos se hicieron con las existencias de librerías y material de imprenta y de numerosas bibliotecas privadas, todo con el intento de extirpar la cultura nacional de Polonia. Afortunadamente resultó indemne la vieja y célebre biblioteca Jagellonica de Cracovia, que contenía grandes tesoros, y que poco antes de la guerra había obtenido un espléndido edificio.

Otros países hubieron de sufrir también el pillaje y la destrucción de libros de los nazis, pero la represalia se ensañó duramente en las bibliotecas alemanas cuando la guerra aérea comenzó en serio. Se ha calculado que las bibliotecas científicas alemanas, que antes de la guerra disponían de más de 75 millones de volúmenes, perdieron cerca de un tercio de este número. Al declararse la guerra, las partes más valiosas de las existencias fueron llevadas a los sótanos de las bibliotecas, pero ya bastante tarde se comenzó a evacuarlas a castillos, iglesias, monasterios y minas, donde en parte fueron destruidas por la humedad o por incendios. Y antes de que hubiera tenido lugar esta evacuación, las bombas de los ataques aéreos destruyeron total o parcialmente una larga serie de bibliotecas. Las dos joyas

mayores en la cadena de bibliotecas alemanas, la Preussische Staatsbibliothek, de Berlín, y la Bayerische Staatsbibliothek, de Munich, yacían casi enteramente en ruinas al final de la guerra, y destruidas en mayor o menor grado se encontraban las bibliotecas universitarias de Bonn, Breslau, Francfort, Giessen, Hamburgo, Münster y Würzburg, igual que las bibliotecas nacionales de Dresde, Darmstadt, Karlsruhe, Kassel y Stuttgart; además de muchas de las viejas bibliotecas municipales, técnicas y especializadas. Gran número de otras resultaron seriamente deterioradas y parte habían perdido sus catálogos.

Era inevitable que esta catástrofe tuviese efectos paralizadores durante los primeros años de después de la guerra; la ciencia y la cultura alemanas habían sufrido pérdidas irreparables en medidas de difícil apreciación. Solamente la Preussische Staatsbibliothek había perdido millón y medio de libros impresos, cerca de 6.000 incunables y unos 6.700 manuscritos —o sea, más del total que posee la Biblioteca real de Copenhague—. La mayor parte de lo recuperado fue llevado a Marburgo, para servir allí de base a una nueva biblioteca central de Alemania occidental. Para muchas de las bibliotecas destruidas fue necesario habilitar locales provisionales y, por lo general, poco idóneos, pero el reponer las existencias encontraba grandes dificultades; la ayuda que podía prestar la Notgemeinschaft, resucitada bajo el nombre de «Deutsche Forschungsgemeinschaft», era insuficiente y lo mismo ocurría con los donativos de libros recibidos del extranjero. Pero la capacidad de los alemanes, a pesar de la desesperación total, de superar la derrota por medio de un tenaz trabajo diario y su sentido de la organización se evidenciaron también en el terreno de las bibliotecas. En todo el país se trabaja en la redacción de catálogos generales de las existencias bibliográficas de cada Land y se han establecido entre las bibliotecas amplias relaciones de préstamo. En sustitución de la Deutsche Bücherei, que ahora sólo actúa en la Alemania oriental, se ha constituído en 1946 una nueva biblio-

teca en Francfort, donde se reúnen todas las nuevas publicaciones alemanas y que sobre esta base publica un catálogo permanente de bibliografía alemana. A pesar de todos los esfuerzos, las bibliotecas del Estado, anteriomente tan imponentes, mostrarán por siempre las huellas de la catástrofe de la segunda Guerra Mundial y serán por ello estorbadas en su tarea de asegurar la conexión cultural con el pasado, que constituye —en especial, bajo el incansable desarrollo técnico de nuestro tiempo— una parte importante de su tarea. Un hecho esperanzador para las bibliotecas públicas alemanas ha sido la donación hecha por los americanos en 1954 a Berlín occidental de una gran «Berliner Zentralbibliothek», construída y organizada según el modelo de las bibliotecas públicas americanas; con ella han obtenido los alemanes por primera vez una biblioteca popular enteramente moderna, que con el tiempo puede esperarse encuentre imitadores en otras ciudades de Alemania occidental. Otra esperanza para las bibliotecas científicas es que el gran *Handbuch der Bibliothekswissenschaft* («Manual de la ciencia bibliotecaria»), publicado por primera vez en el período 1931-42 bajo la dirección de Fritz Milkau, ha podido reaparecer desde 1952 en una nueva edición notablemente aumentada, dirigida por el ex director de la biblioteca de la Universidad de Tubinga, el eminente Georg Leyh.

Alemania no fue el único país en sufrir los ataques aéreos, aunque los destrozos no alcanzaron en ningún otro ni aproximadamente la misma gravedad. Los más afectados fueron Bulgaria, con la destrucción total de la Biblioteca nacional de Sofía, y Yugoslavia, donde los alemanes destruyeron y requisaron grandes cantidades de libros, y donde la Biblioteca nacional de Belgrado resultó gravemente dañada. Las bibliotecas checoslovacas perdieron más de tres millones de volúmenes, especialmente en el territorio de los Sudetes. Por el contrario, las destrucciones fueron menores en Austria y en Hungría y, probablemente, en Rusia y lo mismo sucedió en Holanda y en Bélgica, donde, sin embargo, la biblio-

teca universitaria de Lovaina fue destruída por segunda vez. En Francia fueron destruidas las bibliotecas universitarias de Caen y Estrasburgo, igual que las municipales de Caen, Douai, Cambrai y Tours, y parcialmente las de Beauvais, Brest, Chartres, Dunkerque, Lorient, Saint Malô, Vitry-le-François, Metz y otras. En total, las bibliotecas francesas perdieron más de dos millones de volúmenes. Pero ninguno de los grandes santuarios bibliográficos de París sufrió daños. Tampoco en Italia fueron los resultados tan desastrosos como pudo haberse temido, excepto la parte del monasterio de Monte Cassino que fue destruído, y graves pérdidas sufridas por bibliotecas de Bolonia, Mesina, Milán, Nápoles, Parma, Pisa y Turín. Los ejemplares más preciosos de Monte Cassino y de otros monasterios y de muchas iglesias, así como de varias bibliotecas del Estado, habían sido llevadas a la biblioteca del Vaticano que, como las restantes colecciones de Roma, se mantuvieron indemnes. En Inglaterra sufrieron las bibliotecas de Liverpool, Bristol, Plymouth, Portsmouth y varias otras ciudades de provincias, pero los ataques aéreos se concentraron, como es sabido, sobre la capital y sus alrededores, donde arrasaron la biblioteca universitaria de Londres (University College Library). En el anejo del British Museum fuera de la ciudad una bomba destruyó gran parte de la colección de periódicos ingleses de provincias, y más de 100.000 volúmenes perecieron en la National Central Library, que desde 1930 había funcionado como central de información bibliográfica y gestionaba el préstamo entre las bibliotecas de Gran Bretaña, entre éstas y el extranjero, pero también contaba con importantes existencias propias para el préstamo.

El capítulo más reciente de la historia de las bibliotecas no es, sin embargo, tan sólo un saldo de bajas de guerra y de destrucciones de libros. Contiene también muchos aspectos positivos. Recordemos ante todo las modernas edificaciones que aquí y allí se han levantado sobre los solares arrasados, por ejemplo, la Biblioteca nacional de Sofía y la University College Library de Lon-

dres, o las que han sustituido a los viejos locales, anticuados e insuficientes, o las ampliaciones de bibliotecas preexistentes, la mayor, sin duda, la de la Library of Congress de Washington, que ha obtenido lugar para albergar otros diez millones de volúmenes. Enumerar la actividad constructora de los diferentes países durante los últimos años llevaría demasiado espacio, y por muy valioso adelanto que ello represente, parece más importante el indicar la actividad que durante los últimos años se ha manifestado en las relaciones de las bibliotecas con el público, y la gran importancia que muchas de éstas atribuyen a facilitar el acceso a sus fondos. Las más avanzadas en este sentido son las bibliotecas técnicas con su servicio de documentación, que no sólo utiliza libros y revistas, sino que también facilita información sobre folletos, patentes, reglamentos y otros análogos; en este campo se están empleando constantemente nuevos métodos técnicos y nuevos principios para la catalogación por materias.

No menos esencial es la lucha que en grado creciente se mantiene para dominar la gigantesca producción de libros de la actualidad, que sólo durante las guerras mundiales fue temporalmente reducida, pero que en cambio ahora comprende países que anteriormente apenas se distinguían en la producción bibliográfica. Aquí se presenta el eterno problema del espacio; por mucha experiencia que poco a poco se haya adquirido en utilizar la capacidad de los depósitos, la demanda de espacio se incrementa a ritmo creciente y exige nuevas soluciones; una de las últimas son los depósitos de sistema *compactus,* en el que estantes dobles van incluidos en armarios cerrados herméticamente que circulan sobre carriles y se acoplan entre sí, pero que pueden ser separados eléctricamente. Un depósito de este tipo tiene doble capacidad que los corrientes, y desde Suiza, donde se inventaron las estanterías compactas se han extendido a las bibliotecas alemanas, francesas y escandinavas, siendo utilizados especialmente para las colecciones de manuscritos o libros raras veces pedidos.

Con el mencionado aumento del volumen de la edición en todo el mundo se ha hecho más importante que nunca asegurar unas condiciones económicas convenientes para las bibliotecas. Se hace también imprescindible el calcular cuidadosamente la elección de los libros que deben ser adquiridos y las suscripciones de las revistas. Elegir los libros ha sido siempre la tarea más difícil de los bibliotecarios y en una época de tan intensa especialización como la nuestra se ha hecho aún más difícil el elegir acertadamente en la multiplicidad. La solución, aquí como en otros tantos terrenos, consiste en establecer la colaboración entre las bibliotecas de cada país; pues la compra de libros significa respectivamente que puede ser evitada la adquisición superflua de duplicados y que se adquiera la mayor cantidad posible de libros y revistas. Pueden citarse como ejemplos, la distribución temática introducida en 1927 entre las bibliotecas científicas danesas, o la comisión establecida hace algunos años para coordinar la adquisición de libros de las bibliotecas de París, o, finalmente, el llamado «Farmington plan», según el cual los diferentes campos de la producción bibliográfica han sido repartidos entre una serie de bibliotecas americanas importantes, con el fin de organizar una grandiosa compra común que asegurará el que se encuentre siempre en América por lo menos un ejemplar de cualquier libro extranjero que pueda ser de interés para los ciudadanos del país. Distribución semejante de zonas comunes han tenido que introducir las bibliotecas occidentales alemanas por razones económicas. De importancia es también el intercambio internacional de revistas de instituciones y sociedades científicas y de publicaciones oficiales de los Estados.

Otro resultado de la colaboración es el establecimiento de catálogos colectivos para círculos mayores o menores de bibliotecas como, por ejemplo, el redactado por la Biblioteca Real de La Haya para unas 50 bibliotecas holandesas, o el que se elabora en la Bibliothèque Nationale, de París y que comprende las existencias extranjeras de unas 400 bibliotecas francesas. Ya se han

citado los catálogos generales alemanes y la National Central Library desarrolla una actividad análoga en Gran Bretaña, como hace la Library of Congress en los Estados Unidos. Esta biblioteca elabora además fichas impresas de sus novedades, que pueden ser adquiridas por otras bibliotecas. No obstante, a medida que la catalogación se especializa cada vez más, se va haciendo más difícil el mantener los catálogos al día; incluso el personal que en número de centenares trabaja en los servicios de catalogación de las grandes bibliotecas americanas lucha en muchas ocasiones con grandes retrasos.

En relación con los catálogos colectivos es natural referirse a la colaboración que existe en el préstamo de libros entre bibliotecas dentro del mismo país (préstamo interurbano) y entre éstas y bibliotecas del extranjero. En este terreno cada vez se utiliza más la fotocopia y, especialmente, la microfotografía, de forma que en vez de enviar un libro o una revista se remite la fotocopia o el microfilm de lo que necesita el interesado. En especial si se trata de artículos de revistas o manuscritos o libros raros, este procedimiento es el más empleado y es seguro que con el tiempo se descubrirán métodos aún más prácticos y económicos. La microfotografía es también una de las armas contra la escasez de espacio; sobre todo en lo que se refiere a las grandes colecciones de periódicos y, además, porque el papel de periódico no resiste el desgaste causado por el uso frecuente. Se emplea también el microfilme para asegurar los manuscritos y los impresos raros o irreemplazables de una biblioteca en el caso de que pudiesen resultar destruidos, lo mismo que para obtener copias de manuscritos y libros de otras bibliotecas. En los Estados Unidos se está realizando la labor de microfotografiar cuantas fuentes para la historia de América posean los archivos y bibliotecas europeos y que ellos no tengan.

Las revistas de biblioteconomía y los congresos, por ejemplo, de la Unesco y de las asociaciones internacionales de bibliotecarios y de documentalistas discuten los numerosos problemas que la intensa vida de las biblio-

tecas de hoy ocasionan, y de los cuales sólo una parte han podido ser citados en lo que antecede. Gran interés suscita también la formación del bibliotecario; en algunos países está reservada a escuelas especiales, o bien está encuadrada en las facultades universitarias, mientras que en otros adopta la forma de cursos en las principales bibliotecas. En cuanto a la adquisición de conocimientos puramente técnicos se ha progresado mucho; el punto débil es, especialmente en el personal de las bibliotecas científicas, la falta de conocimientos de bibliografía e historia del libro; en estas materias pocos pueden en la actualidad compararse con los doctos bibliotecarios del pasado.

Este fenómeno es particularmente grave en América, por el gran número de manuscritos y libros raros antiguos que han tomado el camino de las bibliotecas americanas. Pero, por lo demás, éstas ocupan hoy un lugar preeminente en el mundo de las bibliotecas, entre otras cosas, porque, por lo general, disponen de medios económicos de un volumen que las bibliotecas de Europa —no obstante los aumentos de presupuesto que muchas de ellas han conseguido—, no pueden soñar. Por todos los Estados Unidos y Canadá bibliotecas de toda clase e importancia han obtenido o tienen proyectados nuevos edificios, y la asociación de bibliotecas americanas ha establecido un comité permanente, en el que arquitectos y bibliotecarios discuten las experiencias adquiridas, para elaborar un sistema eficaz de distribución con arreglo a las exigencias del trabajo diario. La sala de catálogos se ha convertido en el local principal, en los mismos depósitos de libros se han instalado gran número de plazas para lectores y la idea más reciente es hacer los edificios extensibles, de forma que se pueda transformar su interior con facilidad si la ampliación exige una nueva distribución del espacio. En los distritos de Boston y Chicago se han construído las primeras bibliotecas de depósito, en las cuales pueden conservarse libros poco utilizados que no necesitan ocupar un precioso espacio en las bibliotecas respectivas.

Si examinamos la otra gran potencia moderna, la Unión Soviética, el avance de las bibliotecas populares se produjo allí mucho más tarde y no ha tomado impulso hasta después de la Revolución. La mayor biblioteca de la Unión, la Biblioteca Lenin en Moscú, que afirma poseer actualmente 15 millones de volúmenes aparte de grandes colecciones de manuscritos, incunables y obras orientales, es, como la New York Public Library, un gran centro cultural, mezcla de biblioteca de investigación y biblioteca popular. En la capital de cada república se encuentran bibliotecas del Estado, muchas de ellas ricas en material manuscrito e impreso sobre la historia del país. Actúan también como centrales de la red de bibliotecas populares que actualmente se extiende sobre la Unión entera y desde donde se envían a los lugares más apartados bibliotecas ambulantes por autobús, trineo, barco o avión —un servicio nacional análogo al que realizan las bibliotecas de condados inglesas o las bibliotecas centrales de los países escandinavos.

La unificación que caracteriza tanto las bibliotecas de América como las de la Unión Soviética no se encuentra en la misma medida en Europa occidental. En ella se producen grandes diferencias de un país a otro, debidas, entre otras cosas, a razones históricas y a que las tradiciones se mantienen aún en extremo vigorosas. En países como Italia y Francia se ha ido desarrollando a través del tiempo una fuerte centralización, que en lo que se refiere a Francia se ha acentuado aún más desde que a partir de 1951 se dispone de una dirección común para todas las bibliotecas del país. Totalmente opuestas son las circunstancias en Inglaterra, donde cada institución disfruta de vida independiente y donde la iniciativa para la gestión común no procede tanto del Estado como de la Asociación de bibliotecarios (Library Association). Tampoco Suiza, con su división en cantones, ha podido alcanzar un desarrollo homogéneo, pero con la Biblioteca nacional de Berna, fundada en 1895, se ha conseguido, sin embargo, una biblioteca general para todo el país, al igual que la Schweizerische Volksbibliothek, esta-

blecida en 1920, actúa como centro de sus bibliotecas populares. En países como Italia y España esta clase de bibliotecas se encuentran aún poco desarrolladas y lo mismo puede decirse en general de Holanda y Bélgica, donde las hondas divisiones religiosas han retardado el desarrollo; sólo Amberes puede mostrar una moderna oganización en sus bibliotecas populares. [En España, la institución de la biblioteca pública no ha logrado resultados plenamente satisfactorios. Con excepciones notables en algunas regiones como Barcelona, Soria, Asturias quizá, en general estas bibliotecas son centros de poca atracción porque se tiene de ellas el concepto de algo «popular» en un sentido un tanto desdeñoso, y las personas de cultura media no las frecuentan ni las utilizan en el grado que se esperaría dados los elementos de que muchas están dotadas y la atención que, en mayor o menor intensidad en algunas épocas, no han dejado de recibir por parte del Estado desde, por lo menos los años de 1931 para acá. En buena parte de estas bibliotecas el mayor porcentaje de lectores lo dan los niños.] No se admitieron en estos países las ideas de Inglaterra y América; al contrario de los países escandinavos, donde el influjo de éstas ha sido considerable. Dinamarca obtuvo en 1920 la primera ley en Escandinavia sobre las bibliotecas populares, por la cual el apoyo del Estado se regulaba en relación con la aportación local; desde entonces las bibliotecas populares danesas han experimentado un rapidísimo desarrollo, algo más tarde seguido por otros países nórdicos.

En lo que respecta a las bibliotecas de investigación, ni las europeas ni las americanas se han beneficiado de la munificencia de los coleccionistas particulares en tal alto grado como en el pasado, aunque la colección de David Simonsen y Lazarus Goldschmidt han convertido la Biblioteca Real de Copenhague en un centro mundial de los estudios judaicos y la biblioteca de la Universidad de Uppsala ha obtenido como regalo del doctor Erik Waller la colección mundialmente famosa para el estudio de la historia de la medicina. Como mecenas de

bibliotecas escandinavas en la actualidad puede además citarse a los daneses V. R. Christiansen y A. Jurisch y a los suecos Gustaf Brenström y Thore Virgin.

En Francia, la Biblioteca Nacional ha recibido uno de los legados más importantes que le hayan sido hechos desde su fundación con la colección de manuscritos, de libros antiguos y de encuadernaciones reunidas por Henri de Rothschild.

La fuga de tesoros bibliográficos de Europa hacia América no es tan intensa como en el pasado, y durante los últimos treinta años el banquero suizo Martin Bodmer ha reunido en Coligny, cerca de Ginebra, una colección de manuscritos, incunables y primeras ediciones que puede competir con la biblioteca de Huntington en California.

A pesar de la extraordinaria dificultad que significa el analfabetismo, en los países de Europa oriental y de Asia, se está también tratando de establecer en ellos un sistema de bibliotecas populares; es el caso, por ejemplo, de India, Indonesia, la República Popular China y Japón. No hay duda alguna de que los países que paulatinamente se liberan de la dominación europea y fomentan una cultura nacional, han de considerar la biblioteca popular como uno de los medios más efectivos para el desarrollo de esa cultura.

De vez en cuando se oyen en nuestros días voces pesimistas que vaticinan que el libro, dentro de un futuro inmediato habrá terminado su función, derrotado por los diarios y semanarios, el cine, la radio y la televisión. El que la lectura de muchas personas nunca va más allá de los periódicos o de la prensa ilustrada o quizá se limite a mirar las estampas, es un hecho tan innegable como que el cine, la radio y la televisión ocupan gran cantidad de tiempo libre. Con la elevación del nivel de vida, irá en aumento el ocio, pero nadie puede saber si ello resultará en beneficio del libro. Nuevos descubrimientos técnicos en el campo de la llamada «comunica-

ción de masas» podrían convertirse en sus competidores más peligrosos que los ya existentes, por lo que no puede buscarse ningún paralelo tranquilizador en las épocas anteriores.

No obstante, hay razones para creer que la historia del libro no acabará con el fin del siglo XX. No es puro azar que se luche empeñadamente contra el analfabetismo allí donde todavía domina y que el libro desempeñe un papel principal en las tareas culturales de la Unesco. Habrá siempre una misión para este práctico medio de comunicación que posee la ventaja esencial sobre todos los demás de no ser pasajero como ellos, sino un perdurable depósito de pensamientos y saberes, acciones, sentimientos y fantasías de la humanidad, siempre dispuesto a abrirse de nuevo.

BIBLIOGRAFIA

HISTORIA DEL LIBRO Y BIBLIOLOGIA EN GENERAL

Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Volumen décimoctavo. Miniatura, por Jesús Domínguez Bordona. Grabado, por Juan Ainaud. Encuadernación, por Juan Ainaud. Madrid 1962.

BAY, J. CHRISTIAN: *The Fortune of Books. Essays, Memories and Prophecies of a Librarian.* Chicago 1941.

BELTRÁN, F.: *El libro y la imprenta.* Madrid 1931.

BOHIGAS, PERE: *Resum d'història del llibre.* Barcelona 1933.

BOHIGAS, PEDRO: *El libro español (Ensayo histórico).* Barcelona 1962.

CALOT, F.; MICHON, L. M., et ANGOULVENT, P.: *L'art du livre en France des origines à nos jours.* París 1931.

CIM, ALBERT: *Le livre. Historique, fabrication, achat, classement, usage et entretien.* Tomos 1-5. París 1905-08.

ESCOLAR SOBRINO, H.: *Historia social del libro.* Madrid, 1974. 4 vols. (en publicación).

FLEISCHHACK, K.: *Wege zum Wissen. Buch, Buchhandel, Bibliotheken.* 2. erweit. Aufl. Würzburg 1940.

GROLIER, ERIC DE: *Histoire du livre.* París 1954.

LANGE, WILHELM H.: *Das Buch im Wandel der Zeiten.* 6. Aufl. Wiesbaden 1951.

LEHMANN-HAUPT, HELLMUT: *A History of the Making and Selling of Books in the United States.* 2.ª ed. New York 1951.

OLSCHKI, LEO S.: *Le livre italien à travers les âges.* Florence 1914.

ORCUTT, W. DANA: *The Book in Italy during the 15th and 16th century*. London 1928.
SCHOTTENLOHER, KARL: *Bücher bewegten die Welt. Eine Kulturgeschichte des Buches*. Bd. 1-2. Stuttgart 1951-52.
WEISE, O.: *Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit*. 3. Aufl. Leipzig 1910. [Traducción española: La escritura y el libro. Barcelona 1925.]

PAPIRO Y PAPEL

BRIQUET, CH. M.: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier 1282-1600*. Tomos 1-4. Genève 1907 (reimpresión Leipzig 1925).
CHURCHILL, W. A.: *Watermarks in Paper in Holland, England, France etc. in the XVII and XVIII Centuries*. Amsterdam 1935.
HUNTER, DARD: *Papermaking. The History and Technique of an ancient Craft*. 2.ª ed. New York 1947.
PREISENDANZ, KARL: *Papyrusfunde und Papyrusforschung*. Leipzig 1935.
RENKER, ARMIN: *Das Buch vom Papier*. 4. Ausg. Leipzig 1951.

ESCRITURA. MANUSCRITOS Y SU DECORACION

BETHE, ERICH: *Buch und Schrift im Altertum*. Leipzig 1945.
BETHE, ERICH: *Buch und Bild im Altertum*. Leipzig 1945.
BOHIGAS, PEDRO: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*. Barcelona 1940-1967. Vols. 1-3.
DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS: *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. Madrid 1933. 2 volúmenes.
DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS: *La miniatura española*. Firenze-Barcelona 1929.
FEVRIER, J. G.: *Histoire de l'écriture*. Paris 1948.
JENSEN, H.: *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*. Glückstadt u. Hamburg 1935.
KENYON, F. G.: *Books and Readers in ancient Greece and Rome*. 2. ed. Oxford 1951.
LÖFFLER, KARL: *Einführung in die Handschriftenkunde*. Leipzig 1929.
MARTIN, H.: *La miniature française du 13e au 15e siècle*. 2. éd. Paris et Bruxelles, 1924.
MASON, W. A.: *A History of the Art of Writing*. New York 1920.
MILLAR, E. G.: *La miniature anglaise*. Paris et Bruxelles 1926-28.
SALMI, M.: *Italian Miniatures*. New York 1956.
SCHUBART, WILHELM: *Das Buch bei den Griechen und Römern*. Berlin und Leipzig 1921.

IMPRENTA Y PRODUCCION DEL LIBRO

ARTIGAS-SANZ, MARÍA CARMEN: *El libro romántico en España.* Madrid 1953-1955. Vols. 1-4.
BARGE, H.: *Geschichte der Buchdruckerkunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.* Leipzig 1940.
BJÖRKBOM, CARL: *Gutenberg.* Uppsala 1951.
BOGENG, G. A. E.: *Geschichte der Buchdruckerkunst.* Bd. 1-2. Berlin und Leipzig 1930-41.
Der Buchdruck des 15. Jahrhunderts. Eine bibliographische Übersicht hrsg. von der Wiegendruckgesellschaft. Berlin 1929-36.
CLAIR, COLIN: *A History of European Printing.* London, etc. 1976.
DAHL, SVEND og DØSSING THOMAS: *Bogtrykkerkunsten.* København 1940.
EHMCKE, F. H.: *Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen.* Ravensburg 1927.
GOLDSCHMIDT, E. P.: *The Printed Book of the Renaissance.* Cambridge 1950.
A History of the Printed Book, Ed. by L. C. WROTH. New York 1938.
HAEBLER, KONRAD: *Handbuch der Inkunabelkunde.* Leipzig 1925.
MCMURTRIE, D. C.: *The Book. The Story of Printing and Bookmaking.* 3. revised ed. London 1943.
MORISON, STANLEY: *Four Centuries of Fine Printing.* 2. revised ed. London 1949.
NORTON, F. J.: *Printing in Spain 1501-1520.* Cambridge 1966.
OSWALD, J. C.: *A History of Printing. Its Development through 500 Years.* London 1928.
PHILIP, EJNAR og NORDLUNDE, C. VOLMER: *Bogtrykkets fortid og nutid. (Kalligrafi og bogskrift. Fra Kelmscott Press til Penguin Books).* København 1952.
PLOMER, H. R.: *A short History of English Printing 1476-1900.* London 1927.
POLLARD, ALFRED W.: *Fine Books.* London 1912.
RENNER, PAUL: *Die Kunst der Typographie.* 2. Aufl. Berlin 1948.
RICO y SINOBAS, M.: *El arte del libro en España.* Madrid 1941.
RUPPEL, ALOYS: *Johannes Gutenberg. Sein Leben und sein Werk.* 2. Aufl. Berlin 1947.
STEINBERG, S. H.: *Five Hundred Years of Printing.* Penguin Books 1955; 3.ª ed. 1974. [Traducción española: *500 años de imprenta.* Barcelona 1963.]
TSCHICHOLD, JAN: *Geschichte der Schrift in Bildern.* Hamburg 1941.
UPDIKE, DANIEL BERKELEY: *Printing Types, their History, Forms and Use.* Vols. 1-2. Cambridge, Massachussets 1922.

ILUSTRACION DEL LIBRO

Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris. Avant-propos de CLAUDE ROGER-MARX. Genève 1946.
BLAND, DAVID: *A History of Book Illustration; the illuminated Manuscript and the printed Book.* London 1969
BLUM, A.: *Les origines du livre à gravure en France.* Paris 1928.
BRIEGER, LOTHAR: *Das goldene Zeitalter der französischen Illustration.* München 1924.
DELEN, A. J. J.: *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle.* Tome 1-2. Paris 1924-34.
ESTEVE BOTEY, FRANCISCO: *El grabado en la ilustración del libro, las gráficas artísticas y las fotomecánicas.* Madrid 1948. 2 volúmenes.
HORODISCH, ABRAHAM: *Pablo Picasso als Buchkünstler.* Frankfurt am Main 1957.
HIND, ARTHUR M.: *History of Engraving and Etching.* 3 ed. London 1923.
JAMES, PHILIP: *English Book Illustration 1800-1900.* Harmondsworth 1947.
KRISTELLER, PAUL: *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten.* 4. Aufl. Berlin 1922.
MADSEN, KARL: *Franske Illustratorer fra det XVIII Aarhundrede.* København 1929.
MUSPER, THEODOR: *Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten.* Stuttgart 1944.
MUTHER, R.: *Die deutsche Buchillustration der Gotik und Frührenaissance.* Bd. 1-2. München 1884.
NEWDIGATE, B. H.: *The Art of the Book.* (Studio. Special Number). London 1938.
POLLARD, ALFRED W.: *Early Illustrated Books. A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries.* London 1917.
POPPENBERG, FELIX: *Buchkunst.* (Die Kunst Bd. 57-58). Berlin 1908.
ROHDE, H. P.: *Dansk Bogillustration 1800-1890.* København 1949.
RÜMANN, ARTHUR: *Das illustrierte Buch des 19. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland.* Leipzig 1930.
SANDER, MAX: *Le livre à figures italien.* Milan 1942.
SVENSON, GEORG: *Modern svensk bokkonst.* Stockholm 1953.
WEITENKAMPF, F.: *The Illustrated Book.* Cambridge, Massachussets 1938.

ENCUADERNACION

BARKELL, WILLIAM: *Från papyrusrulle till partiband.* Stockholm 1950.
BÉRALDI, H.: *La reliure du 19e siècle.* Tome 1-4. Paris 1895-97.
BOGENG, G. A. E.: *Der Bucheinband.* Halle a. S. 1950.
BRASSINGTON, W. S.: *A History of the Art of Bookbinding.* London 1894.
COCKERELL, DOUGLAS B.: *Bookbinding and the Care of Books.* New ed. London 1948.
Danish Eighteenth Century Bindings 1730-1780. 102 Plates, With an Introduction by SOFUS LARSEN and ANKER KYSTER. København 1930.
DÉVILLE, E.: *La reliure française.* Tome 1-2. Paris 1930-31.
HELWIG, H.: *Handbuch der Einbandkunde.* Bd. 1-2. Hamburg 1953-55.
HUESO ROLLAND, FRANCISCO: *Exposición de encuadernaciones españolas, siglos XII al XIX.* Madrid 1934.
LÓPEZ SERRANO, MATILDE: *Biblioteca de Palacio. Encuadernaciones.* Madrid 1950.
MEUNIER, CH.: *La reliure française ancienne et moderne.* Paris 1910.
MICHON, LOUIS-MARIE: *La reliure française.* Paris 1951.
RAMSDEN, CH.: *French Bookbinders 1789-1848.* London 1950.
RAMSDEN, CH.: *London Bookbinders 1780-1940.* London 1956. — Bookbinders of the United Kingdom (outside London) 1780-1940. London 1954.

COMERCIO DE LIBROS

MENZ, GERHARD: *Der deutsche Buchhandel.* 2. Aufl. Gotha 1942.
MUMBY, F. A.: *The Romance of Bookselling.* 2. ed. London 1930.
NÉRET, JEAN-ALEXIS: *Histoire illustrée de la librairie et du livre français des origines à nos jours.* Paris 1953.
OLBRICH, W.: *Einführung in die Verlagskunde.* 3. Aufl. Leipzig 1956.
PLANT, MARJORIE: *The English Book Trade. An Economic History.* London 1939.
UHLIG, FRIEDRICH: *Geschichte des Buches und des Buchhandels.* Stuttgart 1953.

BIBLIOTECONOMIA, BIBLIOFILIA Y EXLIBRIS

BOGENG, G. A. E.: *Die grossen Bibliophilen. Geschichte der Büchersammler und ihrer Sammlungen.* Bd. 1-3. Leipzig 1922.
BOGENG, G. A. E.: *Einführung in die Bibliophilie.* Leipzig 1931.

BOSTWICK, ARTHUR E.: *The American Public Library*. 4. ed. New York 1929.
BURTON, MARGARET: *Famous Libraries of the World. Their History, Collections and Administration*. London 1937.
BUSHWELL, G. H.: *The World's Earliest Libraries*. London 1931.
CANNON, CARL L.: *American Book Collectors and Collecting from Colonial Times to the Present*. New York 1941.
ESDAILE, ARUNDELL: *National Libraries of the World*. London 1934.
FLETCHER, WILLIAM YOUNGER: *English Book Collectors*. London 1902.
JANIN, CLÉMENT: *Essai sur la bibliophilie contemporaine de 1900 à 1928*. Tome 1-2. Paris 1931.
KIRKEGAARD, PREBEN: *Folkebibliotekerne i Danmark*. København 1948.
LÖFFLER, KL.: *Deutsche Klosterbibliotheken*. 2 stark verm. Aufl. Bonn und Leipzig 1922.
RICCI, SAYMOUR DE: *English Collectors of Books and Manuscripts (1530-1930)*. Cambridge 1930.
RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO: *Don Bartolomé José Gallardo (1776-1852)*. Estudio bibliográfico. Madrid 1955.
SAVAGE, ERNEST A.: *The Story of Libraries and Book-Collecting*. New York [s. a.].
THOMPSON, J. W.: *The Medieval Library*. Cambridge 1939.
Svenska bibliotek. Under red. av J. VIKTOR JOHANNSON. I. Stockholm 1946.
VORSTIUS, JORIS: *Grundzüge der Bibliotheksgeschichte*. 4. Aufl. Leipzig 1948.

INDICE ALFABETICO